

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**DESENREDANDO LA MADEJA. TRANSTEXTUALIDAD EN *FANNY Y
ALEXANDER* DE INGMAR BERGMAN**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA

ERIKA ARROYO GUERRERO

ASESOR: MTRO. MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PÉREZ

México, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Pilar, Rafael y Saúl, gracias por su incondicional apoyo y por vivir conmigo los mismos desvelos y sueños.

Lourdes y Marcos, hay un antes y un después desde que los conocí.

A Fernanda, Alejandro, Iván y Pablo, todo comenzó en alguna de esas charlas afuera de la sala de proyecciones del cineclub, riéndonos de algún chiste sobre koalas, acuñando el "irri", comiendo gomitas, discutiendo con alguien, haciendo tareas en la compu del refugio *cineclubero*, pegando carteles o bailando alguna canción del Pulp.

Mijael, el ojo tuvo luz hasta que me mostraste cómo se usaba una cámara

Angélica: I see green people, guys dressed to kilt, ginger loves (a pinch by the way), Manchester walkings, Madchester, scousers, mancurians, sexy-mexys, fish and chips and Woo Woo everywhere since I found you once far, far away. Cheers Thelma!

Agradezco la compañía, las charlas, los brindis y el apoyo por parte de Marco, Pilar, Laura y Primoz.

Octavio: las alas, los ojos, las comidas en el prado, las esperas en el metro Coyoacán, las llamadas nocturnas, las coincidencias, los changos, las risas, los separadores para libros, las charlas, las mariposas, los conciertos, el grunge, el brit, el jazz, los perros, el brillo, las hormigas, tu voz, el tornasol, las arañas, los años, las palabras, las cartas, las cajas, las tardes lluviosas, las imágenes, el aroma, la tos, Septimus, la memoria...la compañía infinita. Gracias, muchas gracias.

Rodrigo, Elizabeth, Edgar, Damian, Maca y el crew del Anotherphone, las carnes, el carrusel, la música, los abrazos y las sesiones de llanto colectivo nunca tendrán el mismo sabor.

Ale Carrera, Julio Godoy, Armando (Zagoya Films) y el Dr. Siniestro, por estar aquí y allá, por estar siempre.

Claudia, Jardón, Gabo, Gasca, Andrés (Ruz), Ramiro miro miro, Sosa y Zazil (Las siamesas Pocajú, The Barrenders y Ajúa Records!), las fotos, los bailes, las tazas, el *mensojero*, el a go go, las vitaminas musicales, en suma, el soundless style rules en su máxima expresión.

Va también por Tirso, Jorge (my dear musical friend), Melissa, Lalo Vargas, Ale Piña, Rodrigo Morales, Sandra Moreno, Christian Tafoya, Gonzalo “el Duque Moroder”, Los Eleonor, Clare, Salomon, Revilox, Seco, Alex Ruiz, Viri López, Luis Campos, Omar Hidalgo, Nijinsky, Edgar Zendejas, Sem Yazem, Brisa, Raúl Lucero, Carballo, Reveles, Isaac, Israel Yllescas y Paquito.

Arturo, los helados saben más ricos cuando se camina junto a Le Monsieur.

Enrique Olmedo, no fui tan buena encestando pero los gritos y los balonazos me sirvieron mucho.

Felipe, si no me hubieras pasado a la barra esa mañana no habría comprendido lo que significa mirar más allá de las zapatillas y el tutú.

To the trip partners: Jose Martínez Marín y Pedro Vivancos Zamora (Do you have ice? Not eyes but ice), Tina, Piero, Eugenio, Davide, David Burke, Richard Thompson, Paul James McGlynn, Laurence, Alex, El gringo cantarín, El chico incontinente (so sorry about that), Jo Jo Jo Joels, Fraser, Leig, John, James, “Paddy”, Michele, Honoré, Johnny, The “Have a nice Christmas” guy, Alan (and his sons) and the best music store ever, hungry girl, angry boy and DJ Craig.

So many thanks to Jonathan Slingluff (Mr. Beautiful Sight) as well.

A los Arroyo

A los Guerrero

A Toto

“We know what we are, but know not what we may be”

William Shakespeare

Contenido

Introducción	1
1. El banquete textual: el texto, el autor y el lector	9
2. Transtextualidad, el universo de las arañas	29
3. <i>Fanny y Alexander</i> : un rendez vous textual	37
3.1 Intertextualidad	40
3.2 Paratextualidad	48
3.3 Metatextualidad	53
3.4 Architextualidad	56
3.5 Hipertextualidad	58
3.5.1 <i>Hamlet</i> . Una hebra <i>shakespeareana</i> en la madeja	63
3.5.2 El dulce susurro de Hoffman y la caja mágica de Bergman ..	75
3.5.3 <i>Fanny y Alexander</i> en <i>Fanny y Alexander</i>	78
4. Conclusiones	85
5. Fuentes	91

Introducción

La inquietud por descubrir eso que hace que un objeto se despoje de su cotidianeidad y adquiera un nuevo halo es, digamos, el aliento de este trabajo. Cuando una vivencia suscita cierta sensación de extrañeza es momento de detenerse a verificar qué la hace tan particular, qué es lo que la aparta de lo habitual y nos invita a desentrañarla.

Imaginemos el rostro atónito de un espectador al momento de desplegarse los créditos finales de la película que acaba de terminar de ver, pensemos en la serie de preguntas y preguntas que brotan en búsqueda de su correspondiente respuesta, hablemos entonces del resultado de la experiencia cinematográfica.

La tarea que le sigue consiste en encontrar el por qué ese objeto fílmico ha dejado de formar parte de una lista general para dar pie a otra muy concreta en la que no está ni antes ni después sino en la cúspide de una serie de anotaciones y marcas que solicitan hallar el motivo que hace que una película difiera del resto mediante la percepción del aspecto o conjunto de aspectos que exigen poner el doble o triple de la atención habitual. El empeño es, en suma, la puesta en marcha de la experiencia, tomar el objeto y, como si fuese el instrumento de caza de una araña, deshebrarlo con cuidado.

Como conjunto de relaciones del sujeto caracterizadas por descubrir y explicar los fenómenos cotidianos de manera vivencial, la experiencia es el motor de la percepción individual y sin duda ha sido construida socialmente con el propósito de generar pautas para distinguir, por ejemplo, lo bueno de lo malo, lo común de lo extraño. Es un proceso en el que se involucran los valores y las consideraciones establecidas y con base en las cuales, el sujeto ha construido personalmente las suyas.

La experiencia es algo que permanentemente se da y que guarda su encanto de irreplicable por la unicidad de cada vinculación de la mente y el cuerpo del individuo con el entorno social. En ese entendido, una imagen resulta ser hermosa por el esplendor de lo auténtico y esta condición no tiene que ver con

la imagen por sí misma y que de forma autónoma sea de tal o cual forma, su belleza se vincula a los valores que los sujetos emplean para apreciarla, esto guarda una distancia casi nula con la esfera sociocultural en la que se va hilando la percepción.

“El cine no es una maquinaria anónima que registra automáticamente lo existente y nos lo devuelve como tal, sino que pone en escena universos completamente personales y pide al espectador se adhiera a ellos individualmente. El cine tiene que ver mucho con la *subjetividad*, de la que nace lo imaginario”¹; lejos de un registro en bruto, se hace una integración de lo captado a lo que se sabe, a lo que se supone y a lo que se espera hasta que literalmente se participa en ello.

La sensibilidad abastece en este sentido a la percepción y por ende, da lugar al establecimiento de cierto tipo de relaciones entre el sujeto y el objeto, variantes intersubjetivas en el panorama colectivo que en determinado sitio se intersectan. El tipo de experiencia que ha dado lugar a este trabajo ha derivado de la valoración de un texto, en este caso cinematográfico, cuya percepción particular despertó, como ninguna otra, la curiosidad suficiente como para activar trozos de la individualidad de mis experiencias como espectadora en principio y como analista después. Se suscitó, como Vicente Castellanos lo define “una experiencia vivida muy particular”².

Es claro que la peculiaridad de una experiencia se fundamenta en la individualidad de la percepción y por lo tanto, la experiencia estética cinematográfica se da por la vinculación entre lo psíquico, lo histórico y lo social que configura la apreciación de la esencia de los objetos audiovisuales.

La importancia de los momentos cinematográficos es lo que es gracias a lo irreplicable de la experiencia, cada objeto es distinto, se expresa ante el espectador en un instante y esta manifestación es única porque, más allá de

¹ Francesco Casetti, *Teoría del cine*, p.56

² En su ensayo “La experiencia estética en el cine” dentro de la compilación de ensayos publicados bajo la coordinación de Ana Goutman. *La experiencia estética en el cine: otros trayectos...*, p.10.

que el sujeto determine el momento, es justo ese momento el que será determinante para el sujeto.

El cine hace una oferta perceptiva muy amplia, comprende un catálogo extenso de ejes que engloba, en términos de Christian Metz³, significantes de diversos orígenes (se escucha música, se observan fotografías y pinturas, etc). En cualquier lectura hay (y habrá) un recuerdo de ciertos detalles clave en el desarrollo narrativo que se integren no sólo a la evolución de la película al proyectarse sino a la evolución perceptiva.

“Sentado en la oscuridad, en un estado de total pasividad, el espectador no puede dominar la evolución de las imágenes y se ve muy pronto sumergido en el flujo de la proyección. En todo momento, el film le ofrece una importante cantidad de informaciones sensoriales, cognitivas y afectivas”⁴.

La lectura es una actividad comunicativa y por ende, es una experiencia en la que el lector completa el ciclo que se inició en cuanto el texto fue producido. No sólo se percibe el contenido del texto sino que se reconstruye de acuerdo con ese diálogo establecido convencionalmente entre el individuo y la sociedad, del que resultan los valores bajo los cuales se observan los distintos fenómenos. La tarea del sujeto lector incluye la puesta en marcha de estrategias de acercamiento y disección, mismas que cambian de objeto en objeto.

Leer involucra recuerdos, de cierta forma es un llamado al *background* del sujeto lector, va despertando poco a poco reminiscencias, innegable testimonio de la historicidad del individuo que es determinante en la percepción final del asunto que ha llamado la atención.

Como unidad significativa con potencial analizable, el texto devela con discreción o sin ella, la estructura profunda que subyace en la producción; se habla específicamente en este estudio del texto fílmico como una unidad de discurso que se ha materializado combinando los códigos del lenguaje

³ Christian Metz, *El significante imaginario*, p.58

⁴ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, p.52

cinematográfico y se convierte entonces en un espacio de *escritura* más que en un objeto indistinto⁵, en él convergen muchos significados y se puede leer de forma “volumétrica” en vista de una pluralidad de asociaciones que sustituyen la noción de sistema fijo e inmóvil y renuncian sobretodo, a la exclusividad de un significado final y de una lectura plana.

Este trabajo es el resultado de las reuniones del equipo del Seminario de Periodismo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en torno a las propuestas para pensar el proceso comunicativo como un complejo dinámico cuyos factores y participantes se envuelven en una incesante actividad; la narratología y la reutilización de la imagen han sido las principales preocupaciones de las que se han desprendido distintas reflexiones, a las que se suma esta.

A lo largo de estas páginas se hará una aproximación a ese conjunto de elementos con correspondencia dual pues se encuentran en el atlas de la experiencia del sujeto que percibe y a su vez, en el objeto percibido. Se ubicará entonces el eco que algunos textos hacen en otro, este último configurado ya como un crisol en el que coinciden las reminiscencias de la experiencia del sujeto creador al concebir su obra y las del espectador al percibirla.

Ante una proyección de imágenes y sonidos (como ocurre ante cualquier objeto), no es extraño tener esa sensación de “me parece haberlo visto antes” o “es muy parecido a”, se activa el proceso de vinculación de manera casi automática pues el sujeto, por mucho que se empeñe en dar su mirada más virgen a los objetos, terminará dejando que su historia y experiencias anteriores tomen una posición dentro de su percepción. Se hace una aproximación al desdoblamiento del material del que echó mano el autor para articular su propia telaraña.

⁵ Entiéndase por espacio el sitio en el que se construye el sentido

Sin pretensiones exhaustivas, este trabajo consiste en localizar las referencias a otros textos que se hacen en la película *Fanny y Alexander* (1983, 188 min) del cineasta sueco Ingmar Bergman⁶. Si observamos con atención descubriremos que en cada rincón del texto elaborado por Bergman encontraremos huellas de muchos otros textos, sin embargo, para evitar la elaboración de un listado interminable de referencias, se ha seleccionado lo más significativo de las partes constitutivas del filme que se tratará con base en su peso dentro del relato.

Grosso modo, el primer apartado se dedica a exponer los conceptos básicos sobre los que se ha construido el análisis de la transtextualidad, su propósito es dejar en claro cuáles son los agentes que participan en el proceso de producción y recepción de textos, actividad que en principio, es un acto de comunicación.

En la segunda parte, se hace un esbozo de la propuesta de uno de los pilares de las reflexiones en torno a la trascendencia textual como característica esencial e inherente a todos los textos; la clasificación sugerida por Gérard Genette en función de las cualidades y particularidades de cada texto, constituye un intento metodológico sólido en la detección de los tipos y clases de vinculaciones que se establecen entre los textos.

Es cierto que desde mediados del siglo XX se ha estudiado el texto desde distintos puntos de vista y posturas críticas, las posibilidades reflexivas se han extendido casi innumerablemente, no obstante, el campo no ha sido, como ocurre con muchos objetos de estudio, agotado. La variedad teórica desde la que se puede dilucidar el texto es amplia y es cuestión de una elección definir qué autor satisface en mayor medida las necesidades del estudio que se desarrollará.

⁶ Cabe destacar que es esta versión con la que se trabajará ya que existe una con mayor duración que fue concebida para la televisión que sin duda tendrá lugar en estas páginas, sin embargo, su inclusión obedece a una consideración secundaria con base en los objetivos trazados para llevar a cabo este estudio.

Aunque siempre es difícil y regularmente imposible desenredar algunos de los cabos constitutivos de la inspiración, no hay duda de que el análisis de los textos ha servido en la agudización de la percepción. Metodológicamente, este trabajo parte de los planteamientos formulados por Gérard Genette en torno a la trascendencia textual o transtextualidad como guía para detectar las cualidades de este texto bergmaniano.

No se trata exclusivamente de identificar referencias o referentes sino del modo empleado por el autor para hacerlas presentes en su nuevo texto, el análisis se encamina a detectar qué es lo que en *Fanny y Alexander* hace posible el establecimiento de vínculos comunicativos entre obras, procurándole la riqueza textual que le caracteriza.

Para evitar que la experiencia estética ante *Fanny y Alexander*, corpus de este trabajo, se quede en el nivel emotivo será necesario hacer un análisis, contar con un instrumento que permita comprender la visión que ofrece su autor en particular por medio de un texto en específico.

La descomposición del todo en sus partes es sobretodo una toma de decisión encaminada a mirar con otros ojos lo que en su tiempo era una simple serie de imágenes y sonidos para abrir paso a la apreciación de un fenómeno, uno cinematográfico, y en la medida de lo posible guardar las proporciones que permitan al espectador ver en ese objeto de su contemplación tanto aspectos de su historia personal como motivos de reflexión.

Lo tocante al análisis propiamente se desarrolla a lo largo del tercer capítulo. *Fanny y Alexander*, como universo textual presenta distintos tipos de trascendencia textual en diversos grados o niveles y es en esta fase del trabajo de investigación que se hace esa búsqueda de referencias con miras a hacer una especie de radiografía textual para agudizar los sentidos, en pos de una lectura pluridimensional. No sólo se trata de hallazgos de autores y obras sino de la forma en la que éstos se hacen presentes en un nuevo texto y son resignificados, plataforma de una percepción que si bien no es concluyente, si se torna más vasta.

Como si el texto se redimensionara, va encendiendo luces en una red de referencias conforme se desarrolla en la pantalla, un aspecto que hace un llamado directo o indirecto a otros textos y otros autores y que al final se aprecia lo más parecido a una serie navideña con intermitencias y permanencias.

Involucrar la experiencia previa es inherente al sujeto y al autor, como individuo antes que como creador, también cuenta con esa posibilidad pues recurre a su bagaje y decide asignarle a cada rastro o huella un lugar en la conformación de sus nuevos universos. El peso que cada aspecto de la historia personal tiene en el recorrido es asignado en virtud de los objetivos personales, en ocasiones se les conoce y en otras permanecen ocultos para no viciar la lectura.

No se hacen entonces, lecturas lineales sino lecturas cuyas múltiples direcciones trazan horizontes inexplorados, la interrogante sobre por qué al leer un texto vienen a la cabeza restos de otras lecturas encuentra la brújula de su respuesta en lo inevitable que resulta dejar atrás la experiencia previa, la información acumulada no es pasiva y en consecuencia, se moviliza en las nuevas lecturas.

El conocimiento previo es fundamental para la redimensión de la lectura, aquello que acontece ante los ojos de un espectador no familiarizado con las piezas desplegadas no tiene nombre y por lo tanto, no existe. Más aún, ser un espectador avezado y reducir la visión al mero recorrido de los ojos sobre imágenes es como permanecer pasivo ante un acontecimiento de violencia injustificada, una lectura *vegetativa* es un impedimento para ampliar o enriquecer la experiencia estética.

Prácticamente es imposible llevar a cabo un análisis transtextual en el que la mirada crítica se pose exclusivamente en el objeto sin considerar los demás factores que intervienen en el proceso de trascendencia textual, sin embargo, será el texto, en este caso, el punto de partida desde el cual se impliquen los demás participantes de esa especie de conversación entre textos.

No hay nada que sea totalmente nuevo pero tampoco existe algo que no posea ni un ápice estimulante de asombro. Dejar que se revele lo habitual como desconocido es un reto en el que tiene lugar la novedad, quizá el mayor riesgo por correr sea hacer con mayor frecuencia ese gesto en el que se abren los ojos para dejar entrar evidencias de la cotidianeidad que esperan como las nubes, adoptar la figura de algún animal y deleitar los sentidos.

Guardarle un lugar a la sorpresa en la percepción del mundo es una capacidad de la que pocos gozan, un tesoro invaluable que no cuenta con un mapa para su hallazgo o algún instructivo de reacciones ideales. Abrazar la sorpresa es encontrar el motivo para iniciar nuevos trayectos, de alimentar expectativas, no por nada decía Metz: “me pregunto cuál es de hecho el objeto de este texto. ¿Cuál es la *incertidumbre motriz* sin la cual yo no tendría ganas de escribirlo, y por lo tanto no lo escribiría? ¿Cuál es mi imaginario, en estos momentos? ¿A dónde quiero llegar, aunque no me sobren esperanzas?”⁷.

⁷ Christian Metz, *op. cit.*, p.32.

1. El banquete textual: el texto, el autor y el lector

Hablamos de un texto porque un individuo lo ha creado y porque otro u otros lo han leído, existe un lector porque posó sus ojos ante un texto que fue creado por un individuo y se tiene un autor porque esencialmente creó un texto. Como sea que se prefiera acomodar los factores, son tres los principales elementos que hacen posible que se dé el proceso comunicativo vinculado a la esfera de los textos y antes de dar paso a cualquier otro aspecto relacionado al universo textual es importante tener presente el papel que cada uno desempeña.

En su tratado sobre la novela vista como texto, Julia Kristeva perfilaba en términos muy generales pero bastante sustanciosos lo que hoy en día se ha erigido como el panorama textual, lugar en el que se dan cita cada uno de los dispositivos que intervienen directa o indirectamente en lo que compete a este ámbito. Decía entonces y seguramente con plena conciencia de lo que ello implicaría en lo sucesivo:

Definimos EL TEXTO como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es por consiguiente una PRODUCTIVIDAD, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destruktiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos¹.

Las palabras de Kristeva no sólo son una idea, corresponden como se ha sugerido, a una invitación, apelando a lectores y autores a asentar en conjunto desde su lugar en la mesa, los distintos bordes desde lo cuales es posible aproximarse a un mismo punto: los textos.

¹ Julia Kristeva. *El texto de la novela*. p. 15.

Aunque fructífera, la investigación en este ámbito es inagotable pues las definiciones y conceptos se van ampliando conforme nuevos intereses (e interesados) brotan en el campo de estudio. “La idea de texto es una de esas máximas que se dan en las ciencias (como la idea de vida para los biólogos) que no se define, y menos aún se define de una vez por todas, sino que se *desarrolla* y se realimenta continuamente a medida que se va avanzando en la disciplina que se trate”². Así, los planteamientos vinculados con el texto se van dando a modo de círculos que se dibujan sucesivamente a medida que se da un paso en la disciplina misma.

Distinguir entre una obra y un texto es un asunto de suma importancia; la obra es el fragmento de sustancia que ocupa algún lugar en determinado espacio, es perceptible físicamente, palpable incluso; el texto, por su parte, es un campo metodológico, demostrado mediante menciones y sustentado en el lenguaje.

La imaginación de letras y sonidos cuando se repite un poema de memoria, es un caso peculiar que ejemplifica cómo el libro material no es una obra sino sólo un medio de fijación de la obra que la hace accesible al lector e indica que esa condición física del libro (del instrumento) no afecta la naturaleza del objeto estético establecido por él y es el lector u observador quien edifica mentalmente el campo del objeto estético.

Entendamos al texto entonces, como un mensaje construido a través de elementos articulados. En cualquier comunicación realizada en un determinado sistema sígnico, confluyen tanto la función comunicativa como la conceptual que caracterizan al lenguaje dentro de ese panorama textual.

Hablar del texto es hablar de un fenómeno en constante movimiento, lejos de la concepción pasiva, es, por lo tanto, un generador de sentidos; se conjugan una serie de elementos coherentemente que al ser insertados en una situación comunicativa específica configuran su situación como texto.

² Rafael Nuñez y Enrique del Teso. *Semántica y pragmática del texto común*. p.57.

Como unidad mínima de información, comunicación e interacción social, el texto es una manifestación lingüística socialmente contemplada, en términos concretamente verbales, es el aspecto más pequeño de los actos de habla. Adquiere su condición sin importar extensión ni tipo de componentes que en él se den cita, es un texto por ser un elemento de intercambio lingüístico y es en el proceso de intercambio que se instituye como unidad.

Un texto es principalmente una estructura *sígnica* autónoma, delimitada y coherente lingüísticamente, legible y significativa. La textualidad implica un entramado de estructuras dadas en diferentes niveles interrelacionados; así como un sentido global al que son integradas. Es un sistema de relaciones intratextuales vinculadas con la realidad extratextual, es una cadena cuyas partes conectadas, cual eslabones, constituyen otras cadenas.

Punto de cruce histórico inagotable, el texto como tejido acude a determinadas fuentes, rastros o influencias que configuran su propio entramado, su propio laberinto. Bajo los supuestos derridianos, el concepto de texto tiene una *textura* propia e *intertextualidad*, basándose en una serie de diferencias que activan el deslizamiento entre las nociones y valores del texto.

En la línea semiótica textual e interpretativa, la apreciación del texto como un artificio semiótico o dispositivo cuyo sentido obedece a la organización de sus partes (signos) invita a poner en escena simulacros³ entre autor y lector mediante el texto utilizando huellas o estrategias narrativas y discursivas. Se trata de la capacidad de permanencia sígnica, su apertura a la interpretación, asociaciones y relaciones múltiples, en suma hablamos de su accesibilidad, la oportunidad que tiene el otro de adentrarse en la maraña textual.

“Lo que hace que un texto sea un texto no es su gramaticalidad, sino su *textualidad*”⁴, su textura como texto, el que sea una totalidad unificada que no está construida sencillamente por elementos sino *realizada* por ellos. No es una

³ Los encuentros entre las partes del proceso de comunicación de un texto.

⁴ Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler. *Introducción a la lingüística del texto* p.11

simple secuencia de enunciados o partes constitutivas, es también, resultado de la competencia textual del lector, quien distingue un conjunto de elementos sin aparente conexión de un texto coherente.

La consideración previa de que la preocupación en torno a los textos varía de acuerdo con perspectivas y líneas de interés (sociológica, psicológica, antropológica, por ejemplo) se vislumbra esencial debido a que un enfoque interdisciplinario en el que confluyen tanto la descripción como la explicación de las relaciones internas y externas de los diversos aspectos de las formas comunicativas, amplía los ámbitos de la investigación.

No es labor de estas páginas profundizar en las discusiones teóricas y planteamientos de cada disciplina interesada en la producción y recepción de textos pero siempre se expande el panorama si se tiene claro cuáles son las ópticas que en mayor medida han contribuido a delimitar el campo textual. En este caso, las principales contribuciones en términos estrictamente textuales provienen de la gramática y la semántica.

La primera disciplina se compone de reglas, categorías y definiciones que abarcan el sistema, contribuye en la explicación de las normas en las que se funda tanto la producción como la comprensión de formulaciones textuales.

En la lengua, la gramática se aprecia a través de la fonología (formas del sonido), la morfología (forma de las palabras), la sintaxis (combinación de palabras, oraciones inteligibles) y la semántica (descripción de significados de palabras y categorías, así como su combinación dentro del significado de frases).

Como segundo campo desde el que se han estudiado los textos, la semántica, al interesarse por los significados generales y conceptuales, así como los nexos entre palabras, oraciones y la realidad, trabaja fundamentalmente con oraciones referenciales que a su vez aluden a la representación abstracta de la

estructura global de significados de un texto⁵ y ya que los textos son ante todo unidades poseen cierta textura, la cual se manifiesta mediante determinados tipos de relaciones semánticas entre sus mensajes individuales.

Mediante el uso de la lengua se puede identificar cómo la comunicación e interacción se producen bajo la forma de textos, constituyendo obviamente unidades de sentido en las que los elementos conviven bajo ciertos estatutos y condiciones. Conforme pasan los años se abren nuevos horizontes teóricos, se desarrollan áreas inexploradas o bien, se reformulan planteamientos; cada contribución da una pauta de visibilidad y apuesta por los principios que mayor afinidad guardan con su postura crítica pero sea cual sea el interés particular, éste tendrá indiscutiblemente un punto en común con las demás aportaciones: el texto.

Ejemplo de esa amplitud en la gama de las preocupaciones en torno a los textos es la propuesta de Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler quienes abordan cuestiones específicamente lingüísticas con relación a los textos, sin embargo, resulta enriquecedora su consideración hacia otros aspectos que detonan potencialidad en el asunto. Dividen el campo textual en dos partes, la primera de carácter normativa y la segunda de tipo regulador.

Aunque sus criterios no son del todo claros, la confluencia de los dos grupos amplifica la frontera textual. En principio, el grupo de normas se compone de:

- a) Cohesión o interconexión de secuencias oracionales (que no manifiestan una rigurosa linealidad textual)
- b) Coherencia o forma especial de relación de conceptos

⁵ Van Dijk se refiere a macroestructuras textuales obtenidas mediante la aplicación de macrorreglas a proposiciones (representaciones abstractas de la información), tales como la omisión (discriminación de acuerdo al grado de importancia, eliminación), la selección (cierto tipo de omisión y exclusión), la generalización (pérdida de la información esencial y sustitución por otra general), asimismo, la construcción/integración (articulación). Las macrorreglas son propiamente reconstrucciones de la capacidad lingüística que contribuyen en el enlazamiento de significados convirtiéndolos en unidades significativas más amplias. En Teun A. van Dijk. *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*.

- c) Intencionalidad u organización cohesiva y coherente (con una finalidad extralingüística)
- d) Aceptabilidad o reconocimiento
- e) Situacionalidad o factores que contribuyen a la pertinencia del texto en un contexto receptivo específico
- f) Intertextualidad o cómo se “indaga en el hecho de que la interpretación de un texto depende el conocimiento que se tenga de textos anteriores”⁶
- g) Informatividad o el motivo de interés para la recepción del texto

La cohesión y la coherencia son las características esenciales de la textualidad pues dotan de sentido al texto, las demás normas (la intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad) son cualidades complementarias.

Con la finalidad de medir factores de recepción, la vinculación entre la eficacia, efectividad y adecuación, deriva en una serie de principios reguladores. La ramificación principal de tal modelo de estudio indica que, en efecto, existe una cierta distancia entre un texto y un discurso, la delimitación de sitios ofrece la atención en el acontecimiento comunicativo como sinónimo de texto, mientras el discurso se presenta más como una situación, el set de condiciones para que el suceso tenga lugar.

De la débil distinción entre estos conceptos es el texto el que tiene un lugar privilegiado en esta discusión; sin embargo, es producto del discurso y se aprecia un síntoma de intentos pragmáticos, se le observa como un proceso pragmático de negociación de significado.

⁶ Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler, *op. cit.*, p.13.

Teniendo en cuenta las consideraciones previas es posible definir al texto como una estructura de sentido coherente, delimitada, comprensible, plena de un complejo de eventos⁷ que se relatan en el marco de un contexto; se puede denominar texto a todo aquello que genere sentido siempre y cuando se pueda aislar y definir sus límites exteriores y su estructura interna.

Sin embargo, la coherencia textual no es plenamente interna sino producida por los usos del texto dentro de determinadas circunstancias. Su unidad de estructura (con base en todos y cada uno de sus elementos constitutivos) y su unidad de textura (relativa a las relaciones de significado en el texto) están ligadas permanente y estrechamente al contexto de producción y al de recepción en segunda instancia.

Tres funciones textuales se delinean en el terreno de la vinculación de los textos con determinado contexto:

- a) comunicativa
- b) semiótica generativa
- c) simbolizadora

La función comunicativa se refiere a la manifestación del lenguaje preexistente al texto, por su parte, la semiótica generativa se enlaza a la creación de sentidos en la que se desplaza el interés por la lengua hacia el texto y, finalmente, la simbolizadora, se liga estrechamente a la memoria de la cultura.

Exactamente en la última de las funciones enlistadas, los textos se convierten en símbolos integrales con una marcada autonomía en su contexto cultural. Un texto es, por lo tanto, una estructura que rebasa el estatus de suma de frases y componentes, su significación va más allá, al considerar al texto como una totalidad o unidad de estudio, se deja de lado el trabajo de fragmentos aislados e inconexos en apariencia, integrándose en el todo para lograr una comprensión global y más aún, una interpretación adecuada.

⁷ Imágenes, palabras, sonidos, etc.

Para comprender qué tan ligado está un texto al entorno pensemos en un texto como en un ser social. “El *texto* es lo dicho, el enunciado y su organización, que sin embargo, al igual que el hombre mismo, vive en sociedad. Un texto no puede existir aisladamente pues necesita ser insertado en contextos culturales determinados y en circunstancias específicas, de lo contrario carecería de sentido”⁸. Atendiendo a esa idea es posible esbozar una tipología de procesamiento de textos consistente en tres fases: nivel intratextual, nivel intertextual y nivel extratextual.

- a) Nivel intratextual. En el cual intervienen estructuras semánticas y sintácticas que en conjunto componen la estructura del texto.
- b) Nivel intertextual. Aspecto en el que se reconocen las relaciones existentes con otros textos con base en la experiencia y conocimiento previo.
- c) Nivel extratextual. Corresponde a la localización de lo pragmático que se relaciona con la reconstrucción del contexto en que se vislumbran los actos comunicativos.

Irreductible a una simple hilera de palabras o cosas, el texto se conforma de una multiplicidad de escrituras, cuyo origen se da en diversas culturas, unas con otras se comunican, establecen un diálogo⁹, concuerdan y contrastan simultáneamente en un espacio pluridimensional.

Cada texto solicita un tipo de estrategia o competencia interpretativa en especial, requiere fundamentalmente la puesta en práctica del ejercicio de la identificación de los componentes del texto, distinguir poniendo en marcha la capacidad intelectual más adecuada es una herramienta que va muy de la

⁸ Héctor Pérez Grajales, *Comprensión y producción de textos*, p.50.

⁹ Existe un punto determinado en el que todas las escrituras confluyen inevitablemente y no se trata precisamente del autor sino del lector.

mano con la cualidad fundamental de los textos de remitir a otros textos pues cada texto se vincula a otros para conformar un tejido textual.

Tiene lugar, como se ha desglosado, una redimensión del concepto del texto, dejándolo trascender, de la lingüística a muchos más campos. El cine, es uno de esos entornos de producción de mensajes que, con base en sus cualidades audiovisuales y las características específicas del medio, pone en marcha dispositivos estructurados en los que intervienen normas de vinculación entre cada imagen y cada sonido y que asignan la coherencia necesaria para la comprensión de la totalidad. Hablamos de textos cinematográficos, de universos unificados a los que es válido aplicar muchos de los principios pensados originalmente para los textos lingüísticos.

Un filme (texto) es creado por un individuo (autor) bajo determinadas condiciones (contexto) y es percibido por una comunidad de sujetos (lectores), quienes se encargan de actualizar el texto cinematográfico y encontrar los posibles nexos con otros textos cinematográficos en la medida en que su conocimiento y experiencia audiovisual se los permita.

En esta mecánica entra en juego una suerte de competencia comunicativa que incluye un complejo de rasgos, entre ellos, capacidades, conocimientos y aptitudes que posee el individuo para hacer uso de los sistemas semióticos que tiene a su disposición como miembro de determinada comunidad. Con base en sus necesidades de acción y comunicación, los sujetos son capaces de comprender, interpretar, analizar y producir tipos de textos, ello depende de la percepción del texto como un complejo de presuposiciones.

Producto de la organización interna de las partes integrantes del texto, el sentido traza una especie de interrelación de los elementos textuales que contribuye en el entendimiento del texto, entramos plenamente a la parte receptiva del proceso, a la lectura.

La lectura de un relato equivale al descubrimiento de que las cosas ocurren de determinada manera, más allá de los deseos del lector. Se despliega, en este

punto, un abanico de características de un lector idealizado, modelo de un texto narrativo:

- a) Semántico: interesado en conocer cómo termina la historia, qué sucede
- b) Semiótico o estético: preocupado por saber cuáles son los procedimientos del autor para relatar lo que sucede

Son dos tipos de lector, el primero empírico y el segundo textual. “Dentro de la semiótica interpretativa un texto es un producto cuya lectura forma parte de su propio mecanismo generativo. Generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro”¹⁰.

Como objeto de lectura, la obra puede ser escudriñada por medio de recorridos visuales en todas direcciones. El discurso es el lugar de la dialéctica del acontecimiento y el sentido; la lectura es un fenómeno social que obedece a determinados patrones, cada obra crea su público y su respuesta depende de la importancia del texto. “Lo que aguarde el lector del texto y lo que el texto mismo le ofrezca, en realidad, depende de las posibilidades de que el receptor sepa establecer un *trayecto paralelo* entre la personalidad del lector y la esencialidad del texto”¹¹

Leer un texto es escribir un texto al interior del sujeto por medio de la asociación de ideas y objetos de acuerdo con ciertas convenciones, es atender al llamado que hacen los signos del texto y notar otros textos pre-existentes (o de trozos) con los que se fusiona la nueva construcción para completarse. Se puede decir que se imitan o retoman fragmentos de cadenas pre-existentes de igual forma, por lo que cada texto es entonces un eslabón en la cadena textual y como encadenamiento, el lector le da continuidad potencial, observando cada elemento en el nuevo texto y, por ende, en un nuevo contexto, le asigna un volumen regenerado.

¹⁰ Rocco Mangieri. *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*. p.88

¹¹ Antonio Mendoza Fillola, *Tú, lector*, p.13.

“En todo texto hay que distinguir dos tipos de información: la explícita que se refiere a las ideas literales expresadas y que origina la lectura lineal. En segundo lugar, la implícita o información omitida que puede ser deducida por el lector, es lo que se llama inferencia y origina la lectura interpretativa”¹²; el proceso de inferencia conduce al lector en un marco de interpretaciones que rebasan lo evidente ensanchando la posibilidad de usar el pensamiento de forma crítica, emitir juicios de valor e interpretar las ideas en función de experiencias anteriores, inclusive, a mayor retención de información mayor número de inferencias se realizarán.

Este planteamiento se opone a la concepción estática de lectura lineal, cualquier noción de la lectura debe partir del reconocimiento de que el lector está inmerso completamente en la tradición que ha dado origen al objeto de su atención y, por supuesto, de que el texto mismo es una articulación de su propio modo de recepción, la actividad lectora es ya un diálogo entre lector y texto y se constituye como una derivación de formas transindividuales¹³.

Si el texto está repleto de referencias a otros textos anteriores o contemporáneos, a través de ecos, citas, alusiones, leerlo representa acudir a un encuentro. La realización de los textos se da por su lectura. Un individuo no es lector hasta que encare un texto con la finalidad de actualizarlo, participa activamente en el proceso de recepción integrando las aportaciones para trazar indicios que estimulen la comprensión e interpretación.

“En cualquier caso, tanto los textos portadores de información referencial cuanto los textos surgidos de una intencionalidad estética y artística suscitan en su proceso de lectura similares fases de anticipación, formulación de expectativas y elaboración de inferencias para llegar a la adecuada comprensión y valoración interpretativa”¹⁴. Saber leer implica reconocer o identificar las conexiones entre los elementos copresentes en las nuevas

¹² Héctor Pérez Grajales, *op.cit.*, p.77.

¹³ La transindividualidad de la lectura se da porque el proceso es desarrollado al interior de una estructura.

¹⁴ Antonio Mendoza Fillola, *op.cit.* p.33.

elaboraciones, se aplica la efectividad de la experiencia lectora, por lo tanto, no hay lecturas ingenuas, ni salvajes, ni naturales.

Pero la negación de una estática lectora no alcanza el grado exagerado del completo libre albedrío hasta el punto del exceso, como lo señala Douglas Bohorquez:

El autor no puede nunca entregarse totalmente y entregar toda su obra discursiva para que la sojuzgue la voluntad libre y definitiva de los destinatarios existentes y próximos (porque incluso los descendientes inmediatos pueden equivocarse su juicio) y siempre presupone (con mayor o menor grado de conciencia) una cierta instancia superior en la comprensión-respuesta, instancia que puede ubicarse en diversas direcciones¹⁵.

La apertura a un número indefinido de lectores e interpretaciones es una oportunidad de lectura múltiple que precisa la no autonomía del texto¹⁶. Debido a que las intenciones del autor resultan casi inaccesibles, es preciso hacer conjeturas sobre el sentido del texto, "frecuentemente, su intención es desconocida para nosotros, a veces redundante, a veces inútil y otras hasta perjudicial en lo que atañe a la interpretación del sentido verbal de su obra. Aún en los mejores casos, tiene que estudiarse a la luz del texto mismo"¹⁷.

Observado como una totalidad singular, el texto, como si fuese un objeto, es visto desde distintos lados, pero no de forma simultánea. Reúne elementos ordenados intencionalmente, es, en gran medida, director de la actividad interpretativa; son los recursos del lenguaje los que se emplean para engranar el contexto de creencias y valores que constituyen la realidad social del individuo.

En el entendido de que la actualización es una realización del potencial, un texto puede ser significativo cuando se le reconoce como producto del proceso

¹⁵ Douglas Bohorquez R, *Teoría semiológica del texto literario*. p.35.

¹⁶ No está aislado. El acto de leer se contrapone al de escribir, el discurso es un acontecimiento del sentido, en la interpretación cohabitan la explicación (despliegue de proposiciones) y la comprensión (entendimiento de un conjunto de sentidos parciales como una totalidad, integración en un síntesis).

¹⁷ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p.87.

discursivo. Texto y contexto aguardan íntimamente estrechados, la interpretación del texto considera factores del ambiente y las condiciones del proceso de lectura, definibles, incluso, como factores concretos o *constructos* socioculturales (convencionales).

La lectura es, concretamente, el proceso de actualización del texto, actividad inagotable y, por engañoso que resulte, la afirmación de que la actividad interpretativa es potencialmente ilimitada no representa la falta de objeto a la interpretación o que fluye por sí misma; en función de la intención del texto deriva la intención del autor por un lado, y la intención del intérprete que le da forma al texto.

A propósito de la noción que destaca Wlad Godzich sobre que “el ojo permanece atento a la oscuridad, sabiendo que guarda un secreto que el destello revelará”¹⁸, es necesario hacer una precisión con el propósito de evitar engaños en la percepción o problemas de sobreinterpretación.

Comenzar con el prejuicio de que todo objeto, por distinto que sea su origen, esconde un secreto, extenderá el movimiento progresivo hacia un secreto final que desvelará algo obvio: no es posible hallar el secreto último pues, si se retrocede un poco, se distingue que se trata de una iniciación hermética de tal tipo que sólo confirmaría que todo es secreto. El misterio refleja una falsa creencia de que todo lo secreto es de suma trascendencia y profundidad.

La interpretación, alcanza un cierto límite y es controlada por criterios muy específicos. La diferencia entre una interpretación y una *sobreinterpretación* surge del exceso, ésta se identifica como una interpretación paranoica y tendenciosa o sospechosa.

El acontecimiento lector es una transacción difícil; se establecen polaridades, entre la competencia del lector y el tipo de competencia que el texto solicita. Al

¹⁸ Wlad Godzich, *Teoría literaria y crítica de la cultura*. p.182.

respecto, florecen dos puntos de vista dispares. Umberto Eco marca la separación del texto en dos opciones de lectura:

- 1) Uso: empleo del texto con ciertos fines
- 2) Interpretación: respeto del contexto cultural y lingüístico

“Entre la misteriosa historia de una producción textual y la incontrolable deriva de sus lecturas futuras, el texto *qua* texto sigue representando una confortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos”¹⁹.

El contra argumento que formula Rorty indica que lo único que se hace con todo es usarlo, ponerlo en funcionamiento y especifica que la frontera entre ambos terrenos (uso e interpretación) no es del todo clara; cada persona hace uso de los objetos con propósitos y fines muy particulares.

Jonathan Culler sigue la misma línea temática pero se muestra a favor de la sobreinterpretación²⁰. Observa lo que para otros es una desproporción como núcleo de la reflexión sobre el funcionamiento de ciertos aspectos, representa una contribución más que una diferencia despectiva y fundamentalmente señala la posibilidad de formular preguntas que no se plantean en el texto y que podrían facilitar su comprensión mediante la capacidad de asombro.

Nuevas concepciones se van incrustando en el campo y, como se puede notar, una a una involucra en consecuencia a cada agente de la comunicación. El lector del texto se convierte en su escritor, la forma en la cual un texto es consumido o apropiado, se da bajo relaciones de recepción específicas.

Determinados elementos brindan en la lectura audiovisual de un filme una especie de sugestión, una sensación de rareza y están ahí para renovar la habilidad de producir intriga y activar al espectador para que observe con

¹⁹ Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*.p.103.

²⁰ Jonathan Culler lo desarrolla en su ensayo “En la defensa de la sobreinterpretación”, en Umberto Eco, *Ibid*, p.127-142

mayor atención. El texto invita a ponerlo en marcha, a ejecutarlo, no sólo a consumirlo.

El lector es quien mantiene reunidas en un mismo sitio todas y cada una de las huellas que constituyen el escrito, es el espacio en el que se inscribe cada letra, cada cita, en suma, las escrituras.

La unidad del texto no se encuentra en quien lo origina sino en quien lo recibe. En este punto se concibe finalmente la muerte del autor. "Un texto es sólo un picnic en el que el autor lleva las palabras, y los lectores, el sentido"²¹.

Producir un texto para una comunidad de lectores (destinatario múltiple) apela a la conciencia de quien lo escribe o lo genera pues sabrá de antemano que será interpretado más por la red de interacciones y la competencia de los lectores que por las intenciones con las que produjo su obra. De este modo, el texto se transforma en objeto de atención y se difumina poco a poco la imagen del autor.

Contrapuesto a las reflexiones de Eco, Richard Rorty²² enfatiza que la coherencia del texto "no es más que el hecho de que alguien ha encontrado algo interesante que decir sobre un grupo de marcas o ruidos, algún modo de describir esas marcas y ruidos que los relaciona con algunas de las otras cosas de las que nos interesa hablar"²³; no hay entonces una cualidad del texto establecida previamente pues aún no hay una conexión de las partes dada automáticamente.

El concepto del autor es observable de acuerdo con las condiciones de funcionalidad de prácticas discursivas específicas. El estudio de la historia de una noción o idea pasa a segundo plano y cede espacio a la dualidad autor/obra, dupla que adquiere su estatus mediante la autenticidad y atribuciones del individuo. Asimismo, el nombre del autor no es un elemento

²¹ Umberto Eco, *op.cit*, p.34.

²² Richard Rorty, "El progreso pragmatista", en Umberto Eco, *op. cit.*,p.104-126.

²³ *Ibid.* p.113.

más del discurso, su presencia es y será funcional, por ello se deduce que el autor es víctima de sus creaciones.

Esta concepción encuentra un punto de conexión muy particular, la relación entre la escritura y la muerte se liga al sacrificio de la vida misma en beneficio de la obra, éste es un lugar común en la vida de un escritor, si se le toma como referencia.

Divididos por una línea muy delgada del antes y el después, autor y texto, tradicionalmente mantenían una relación del tipo padre e hijo. En la misma proporción pero en un sentido opuesto, el escritor moderno nace junto con su obra; cada texto es escrito eternamente aquí y ahora. No se trata de una jerarquía autoritaria ni teológica, se suprime la idea de un autor dios por un espacio multidimensional para la escritura; el texto es un tejido con diversos centros culturales.

Una vez reemplazado el autor como figura determinante, no hay imposición de límites que cierren la escritura o el significado del texto. Durante muchos años de estudio la crítica clásica no prestó atención a otro sujeto u objeto más allá del autor, la arrogancia se ha diluido gradualmente y el lector ocupa una preponderancia tal que se plantea la casi definitiva extinción del autor en tanto univocidad magnánima de su existencia.

Muerte y autor se vinculan y se funden, las sutilezas, así como las confrontaciones que el creador genera entre sí mismo y su texto, anulan las características particulares de su individualidad. Quien posee el nombre de autor no será consumido y olvidado inmediatamente, su lugar y forma de recepción se retrae por el contexto en el que circula.

Más allá del nombre propio, el sujeto creador permanece en el contorno de los textos (define su modo de existencia, señalando la distinción entre uno y otro, asignándole su forma), no es el estado civil de un hombre, ni su *ficcionalidad*.

Culturalmente, el nombre de un autor es una variable que se inscribe en ciertos textos y excluye otros, la función del autor es caracterizar la existencia, circulación y operación de determinados objetos en la sociedad. Es sencillamente el cumplimiento de una función discursiva, los textos como objetos de apropiación.

“Si por accidente o designio un texto se presentara anónimamente, cada esfuerzo se encaminaría a hallar a su autor”²⁴ y por encima de lo que se llegara a pensar, no es una atribución tajante a un individuo sino la construcción de la entidad racional que se conoce como autor, proyecciones dentro de los textos que han existido históricamente.

Si es posible detectar que bajo determinadas condiciones se construye un autor, cabe señalar que el nombre como rastro individual y la funcionalidad se enlazan al sistema institucional que regula la articulación de mensajes.

El autor o la “construcción del autor” se conciben gracias a la extracción de marcas de su individualidad (su estilo, su textura) y debe ser leído a través de un conjunto de textos agrupados bajo su nombre (reconocibles como suyos). La figura del individuo creador en cine, por ejemplo, se rodea de imágenes de las que es responsable y puede existir pero sólo ante la gracia del espectador.

Un autor no produce únicamente un trabajo, establece un estilo que potencia la construcción de otros textos y, aunque se le asigna un lugar muy importante por ser su creador no posee la misma figura de autoridad que antes se le daba en automático. Su mano “autorial” es sólo una guía que en determinado momento sugiere rutas de acceso al texto pero no por ello tiene la última palabra.

En lo tocante a la expresión del estilo como fuente de la teoría del autor, el estudio del director cinematográfico se parece a la apreciación de la

²⁴ La cita original: “If by accident or design a text was presented anonymously, every effort was made to locate its author”. Michel Foucault, “What is an author?”, En: *Lenguaje, counter-memory*, p.126. La traducción es mía.

interpretación que hace el músico de una partitura; la actividad interpretativa del artista (así como su ejecución) implica la transformación del material original en un discurso proyectado en la pantalla.

Como en la mayoría de los estudios, se han hecho propuestas para facilitar la comprensión de la función del autor en la producción de textos. Foucault ha planteado al respecto clases de autores que van del nombre de quien crea una designación, la designación que permite una categorización (grupo de textos útiles), la categorización que brinda estatus cultural y, por último, la categorización que infiere significados en los textos. Otro modelo tipológico²⁵ muestra al individuo productor de textos de la siguiente manera:

- Autor como origen: agente libre, el lector mira por el espejo el grado de “autor”
- Autor como personalidad: individuo o persona con cierta personalidad incidente en la producción del texto
- Autor como productor de mensajes: cual ingeniero
- Autor como firma: sujeto conocido por la serie de textos firmados por él, características variables y sobretodo, detectables en su obra por la presencia de la persona que escribe dichos textos. Marca de la ejecución con un acento propio.
- Autor como estrategia de lectura: el lector produce una representación del autor y la emplea estratégicamente para interpretar el texto
- Autor como lugar de discursos: el texto en el orden los discursos
- Autor como técnica de él mismo: reconceptualización del autor como sujeto hábil para actuar conscientemente. Cada una de las manifestaciones del autor-sujeto constituye una técnica, por lo tanto, existe una fuerte tendencia a que dicha forma de hacerse visible se repita

²⁵ Janet Staiger formula su propia visión del autor en su ensayo “Autorship approaches”, en David A. Gerstner and Janet Staiger, *Autorship and Film*, p.27-57.

Sin negar méritos a cada propuesta ni restar importancia a cada partícipe en el proceso de producción y recepción de textos, el autor figura cuando quien percibe el texto le asigna un peso determinado en el momento de llevar a cabo la lectura, es, como en mucho de lo que aquí se plantea, resultado de una toma de decisión, trasladándolo al cine y al asunto que nos ocupa, el que se esté frente a *Fanny y Alexander* solamente o frente a *Fanny y Alexander* de Ingmar Bergman, el filme como creación de determinado autor.

En función de la muerte del autor, la novedosa idea de plantear al autor como un impostor surge de una inquietud semejante a la desmitificación de figuras intachables; los comentarios aduladores ante algún apreciable trabajo creativo van dirigidos al ingenio y destreza del artista, no al individuo que es el autor, la denominada “falsa apariencia”²⁶. En cine, la figura del creador se acompaña de imágenes de las que es responsable y puede existir pero sólo ante la gracia del espectador.

“Se pregunta si esta representación nos debe devolver la realidad en toda su densidad y plenitud, más allá de la forma en que aparece, o si, por el contrario, sólo debe darnos los perfiles, quizás los más imperceptibles, pero sólo los perfiles; y por eso mismo, si de algún modo prolonga la experiencia que tenemos del mundo, resucitándola en la pantalla, o si, por el contrario, nos la ofrece como un hecho cumplido, limitándose a descubrirla como mejor sepa”²⁷. Como esplendor de lo auténtico, el rechazo al supuesto de la autosuficiencia y autonomía de la imagen, reconoce entonces que ésta es sólo una propuesta de algo, una prolongación.

Texto, autor, lector, más que los nombres de los agentes que intervienen en cada una de las fases (producción de textos e interpretación, por ejemplo), los participantes en esa vinculación comunicativa que adopta, conforme se aprecia, el modelo de una conversación, puede ser, en un sentido menos

²⁶ Fiona Handyside. “The auteur as imposter”. En: www.filmphilosophy.com/2006v10n1/handyside.pdf. Consultado el 01 de abril de 2007.

²⁷ Francesco Casetti. *Teorías del cine*. p.33.

estricto, una charla que no excluye invitaciones a próximas reuniones y, aunque en conjunto representan un objeto de estudio lo suficientemente nutrido y que bien valdría la pena abordar con detalle, el punto de esta disertación se enfocará prioritariamente (sin dejar de lado los demás aspectos) al “desenvolvimiento”²⁸ de uno en especial, el punto intermedio entre la creación y su destino, el tejido.

“La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las <<fuentes>>, las <<influencias>> de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes* son citas sin entrecomillado”²⁹, la idea de filiación que señala Barthes tiene que ver con el concepto del padre como el autor de la obra³⁰, el texto, por su parte, se lee sin la omnisciente inscripción del padre, el autor es, de acuerdo a su lugar en el encuentro definido, no el anfitrión por antonomasia sino un invitado al banquete textual.

²⁸ Siguiendo esa noción de la charla que hace más cálido el encuentro de las partes.

²⁹ Roland Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. p.78.

³⁰ Obra en el sentido tradicional del término y en oposición al concepto que se maneja del texto.

“El inconveniente de la <<búsqueda>> es que a fuerza de buscar
acaba uno encontrando lo que no buscaba”

Gérard Genette

2. Transtextualidad, el universo de las arañas

Atados unos con otros los hilos finos conforman una estructura similar a una red, un tejido casi transparente que demanda una mirada atenta para percibir aquello que parece fugarse a primera vista. Cual telaraña, la trama que de forma particular ha sido delineada se asemeja en gran medida a la vinculación que existe entre sistemas de signos, sean discursos o, como construcciones dotadas de sentido (composiciones, tejidos) bajo esta perspectiva: textos.

Derivado del latín *texere*, el texto como entidad articulada es equiparable a la elaboración “artesanal” de algún artrópodo¹; cuenta con ciertos elementos que al conjugarse ponen en movimiento el dispositivo, evadiendo la estática y creciendo hasta extender su alcance, su red. En ese sentido, como elaboración “dinámica”, el *textum*² no es únicamente el tejido como producto sino un fin determinado por la forma y tiende a traspasar una o varias obras.

La textura o el relieve figurativo dado por el estilo, la textualidad o la reiteración de fórmulas (tautología disimulada) y la texticidad o propiedad constitutiva del objeto teórico en su conjunto (lo propio del texto); se suman como cualidades de la obra desde el punto de vista del análisis textual³.

Ahora bien, partiendo de la noción del texto como entrelazamiento ordenado y elocuente en el que se dispone de las partes de manera tal que se persigue un fin comunicativo específico, el camino se acerca al horizonte discursivo tomando en consideración que las elaboraciones surgen de determinada voluntad de intercambio o transacción para “poner en común”, es preciso señalar que se emplean estrategias y reglas generales para la construcción de

¹ Por su relación con el término griego *arthron*, “articular”.

² Como lo denomina Raymundo Ramos en su ensayo sobre la hifología o teoría del texto, en Helena Beristain, *El horizonte interdisciplinario de la retórica*, p.225.

³ Ibid.

textos concretos, interviniendo entonces operaciones retóricas entre las que destacan fundamentalmente la elección del material o hallazgo de ideas (*inventio*), la planificación u ordenamiento de ideas (*dispositio*) y la preparación de la forma lingüística o su manifestación (*elocutio*), puntos clave en la planificación de un mensaje.

La retoricidad que posee el lenguaje se refleja en la posibilidad de alcanzar un alto nivel de eficacia comunicativa y es ese conjunto de métodos empleados lo que contribuye a la decodificación de la historia pues se establecen mecanismos de progresión de los hechos, ésta evoca una cierta realidad mientras en el relato existe un narrador que da cuenta de los sucesos y es el lector quien los ordena en su cabeza al recibirlos.

Así, la historia hace manifiesta una serie de relaciones paradigmáticas que se van enlazando simultáneamente en el discurso para producir una “textualización”, por lo tanto, “la organización ideológica y social de un conjunto de sistemas imbricados en un texto es la base sobre la cual pueden establecerse los valores particulares que componen su sublimación como texto o sistema artístico”⁴.

A pesar de que la articulación es pieza clave en la visión del texto como discurso y que ello implica una relación inmediata con la retórica, no es éste el único punto de vista desde la cual se puede estudiar los textos.

Es de suma importancia ponderar la elaboración de categorías que permitan comprender las obras; la poética y sus aportaciones son otras de las posibilidades pues se trata de un campo que tiende a trascender y esto da lugar a la noción de fertilidad en el asunto pues la transtextualidad es ante todo, un fenómeno de trascendencia textual.

⁴ Esta tarea es denominada también “disectación analítica” y consiste en dividir el texto en sus unidades de significado y separar, a su vez, los planos de sentido articulados. Posteriormente, se propone una recomposición en síntesis del grupo de sentidos que contribuyen a la decodificación del texto. Dicho procedimiento ofrece una lectura explicativa que revela la texticidad formativa para leer texturas en su anatomía descriptiva y desdoblamiento tautológico en la textualidad crítica.

Dado que no hay textos sin trascendencia textual, el hecho de que un texto logre un alcance mayor consiste en que entable contacto con otros textos, es decir, que se comunique con ellos. La propuesta de Gérard Genette, la más desarrollada hasta el momento⁵ en la materia, contempla cinco tipos de manifestación textual:

1. Intertextualidad
2. Paratextualidad
3. Metatextualidad
4. Architextualidad
5. Hipertextualidad

En primera instancia, la *intertextualidad* implica una relación de copresencia entre dos o más textos (la cita, por ejemplo), el plagio (o la copia literal) y la alusión.

A la relación entre el texto y aquellos elementos que le brindan un entorno (títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, notas al margen, notas al pie, epígrafes, ilustraciones, borradores, esquemas, proyectos previos, etc.) en tanto señales accesorias de carácter autógrafo y alógrafo que ejercen cierta acción en el lector, se le ha denominado *paratextualidad*. La posibilidad de que una obra funja como paratexto de otra no es excluida.

La *metatextualidad* es una clase de comentario en la que, sin necesidad de hacer un nombramiento explícito, esta relación textual une un texto a otro. La *claseidad* por excelencia, el tipo de nexo textual que cobija al conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende el texto se le conoce como *architextualidad* y en él se inserta la localización de taxonomías y plantea, a la vez, que es el público o lector, el receptor de los textos y, en consecuencia es el indicado para determinar estatutos genéricos.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos*, 519 pp..

La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el <<horizonte de expectativas>> del lector, y por tanto la recepción de la obra⁶.

El tipo de *comunicación entre textos* del que se ocupa particularmente Genette es la *hipertextualidad* y da cuenta de que se presenta un fenómeno textual entre un hipertexto (texto posterior) y un hipotexto (texto anterior) y que se manifiesta de forma distinta al comentario, es decir, se vislumbra con suma claridad la dicotomía entre el antes y el después, dando cabida al término transformación, y, como en toda metamorfosis, se pueden detectar similitudes y diferencias, por supuesto.

Cada tipo de entrelazamiento forma parte de un árbol categórico de vinculaciones textuales cuyas ramas son ilimitadas, se trata de cualidades textuales que, por cierto, no son excluyentes las unas de las otras y pueden darse cita en un mismo texto a la vez. “Las diversas formas de transtextualidad son, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos”⁷.

La lectura es el proceso de desenmarañamiento que rebasa el concepto simplista de recorrer con los ojos líneas y líneas de palabras, implica, como ya se ha mencionado, la actualización de los textos (de una muy variada gama) por medio de una serie de estrategias decodificadoras que sin duda son producto de lecturas anteriores; la lectura muestra que ninguna mirada es por completo pura.

Saber leer es saber reconocer o identificar los nexos entre los elementos que conforman los nuevos textos y esto no es posible si no se tiene determinada experiencia lectora; comprender de qué modo se establecen las relaciones entre las partes del todo implica el previo conocimiento de otros universos y en principio, requiere eliminar del abanico de posibilidades la existencia de miradas ingenuas.

⁶ Gérard Genette, *op. cit.* p. 14.

⁷ *Ibid.* p. 18.

No resulta una novedad que mientras se lee un texto, se agolpen en la mente imágenes de otros textos, sabores, olores y sensaciones que indican que en algún momento se había tenido contacto con uno o varios aspectos por medio de otros textos, una suerte de *deja vú* que funciona como un puente difícil de evadir por el que se tendrá que atravesar si se desea enriquecer la experiencia de percibir lo que es objeto de una nueva lectura, aquello que ha activado de una vez más la participación del lector en la cadena de la comunicación.

El modo en el que es posible establecer nexos de esta naturaleza se sustenta en convenciones socioculturales, por tal razón, aquellas manifestaciones, ya sean acciones, objetos o expresiones significativas de diversos tipos son consideradas formas simbólicas al relacionarse con contextos y procesos sociales de producción, transmisión y recepción.

Al ser expresiones de un sujeto y para uno o varios sujetos, se plantea que las formas simbólicas son intencionales, esto es, son producidas, construidas o empleadas por un sujeto que se ha trazado determinados objetivos o propósitos al expresarse mediante ellas:

El sujeto productor también busca expresarse *para* un sujeto o sujetos quienes, al recibir e interpretar la forma simbólica, la perciben *como* la expresión de un sujeto, *como* un mensaje que se debe comprender⁸.

Cualquier modalidad de forma simbólica⁹ puede adquirir un sentido que no se explicaría plenamente con la sola determinación de lo que el sujeto productor se trazó como pretensión al producir la forma simbólica, esto suele ser más complejo y variado pues lo que el sujeto productor “quiso” decir en determinado momento resulta inaccesible en muchos de los casos, sin mencionar las

⁸ Incluso en el caso de un diario personal que no pretende circular, el sujeto productor finalmente escribe para un sujeto, que en este caso sería él mismo, quien escribe para sí, el único que posee las claves necesarias para su lectura. John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p.206.

⁹ Sean textos literarios, acciones ritualizadas, obras de arte o discursos audiovisuales, por ejemplo.

dificultades en cuanto a claridad y confusión que en ocasiones caracterizan la intencionalidad en la producción de estos elementos simbólicos:

Lo que el sujeto productor se propuso o quiso decir al producir la forma simbólica es ciertamente uno (o algunos) de estos factores y puede, en ciertas circunstancias, tener una importancia crucial. Pero éste no es el único factor y sería muy engañoso sugerir que las intenciones del sujeto productor pudieran o debieran tomarse como la piedra angular de la interpretación¹⁰

Lo convencional de las formas simbólicas es otro rasgo de su constitución y ello consiste en el conglomerado de reglas, códigos que intervienen en su cimentación, producción o empleo, así como su interpretación¹¹. Se habla de una convención por tratarse de un conocimiento de carácter social, es compartido por más de un individuo y está expuesto al escrutinio público.

Para el caso de los códigos o convenciones que intervienen en la producción de las formas simbólicas hay *reglas de codificación* mientras para los procesos de interpretación por parte de los sujetos que perciben, encontramos *reglas de decodificación*; no es necesario que exista una coincidencia o coexistencia entre ambos tipos de normas debido a que determinada forma simbólica codificada de acuerdo con ciertas reglas o convenciones puede ser decodificada mediante otras reglas o convenciones, así, un texto producido con un fin determinado y dirigido a una comunidad de lectores en particular, por ejemplo, puede ser interpretado de manera distinta por otro tipo de lectores.

El aspecto estructural de las formas simbólicas se refiere a que se trata de elaboraciones¹² que presentan una estructura articulada, sus elementos guardan entre sí ciertos vínculos, son interdependientes, se interrelacionan.

¹⁰ John B. Thompson, *op.cit*, p.208.

¹¹ Dichas reglas, códigos o convenciones se aplican no necesariamente de manera consciente pues su manifestación se da en un estado práctico, de manera implícita y pueden ser reglas gramaticales, convenciones estilísticas y expresivas, de los códigos que relacionan las señales particulares con letras, palabras o estados de cosas particulares igualmente, a convenciones que dirigen la acción e interacción de los individuos que persiguen la expresión o interpretación de las manifestaciones de los otros.

¹² También denominadas construcciones.

Basta con precisar que existe una distinción entre la estructura de una forma simbólica (análisis de los elementos y sus interrelaciones que pueden diferenciarse en la forma simbólica en cuestión) y el sistema representado en formas simbólicas (abstracción de la forma simbólica y reconstrucción del todo por sus elementos e interrelaciones). Con base en estas características, al analizar los rasgos estructurales de un mensaje se facilita el esclarecimiento de un significado construido y transmitido que puede presentarse de forma implícita ante los ojos del lector o espectador.

El significado transmitido por las formas simbólicas se elabora gracias a rasgos estructurales y elementos sistémicos, sin embargo, no es agotado por estos elementos pues no se trata únicamente de una especie de encadenamiento de aspectos que se interrelacionan sino que son, asimismo, representaciones de *algo* pues dicen *algo* acerca de *algo*. No es posible alcanzar el aspecto referencial por medio de un análisis en el que se consideren sólo los rasgos estructurales y los elementos sistémicos.

Vale la pena puntualizar que el *referente* de una expresión o figura no es equivalente al significado de un signo, es un objeto o un estado de cosas que se presenta a nivel extralingüístico al que se puede acceder por medio de una interpretación creativa. De este modo se supera el análisis exclusivo de los rasgos y elementos internos y puede rendir frutos proveyendo de información para explicar el objeto que se representa o al que se hace referencia. Se trata de una correlación del sonido con la imagen o significante y el signo comprende dos partes y esas son tanto el significado como el significante.

Particularmente, en el aspecto referencial de las formas simbólicas es posible detectar que algunas figuras obtienen un grado de “especificidad referencial”, esto es, una figura o expresión particular se vincula a objetos, sujetos y situaciones específicas en mayor o menor grado.

Todas las obras son hipertextuales pues no existe obra que en determinado sentido y en función de las lecturas, no evoque otra; el grado de “dificultad” para desentrañar las relaciones hipertextuales de una obra, entre menos

evidente sea, demanda un análisis hasta cierto punto dependiente de un juicio *competente*¹³ que al final deriva en una toma de decisión interpretativa por parte de quien percibe el texto, por lo tanto, se establece un nexo socializado entre el texto y su lector, es una suerte de organización consciente, lo más cercano a un contrato en el que participan el texto y su lector en medio del sedoso tejido que han tejido millones de arañas.

¹³ Entiéndase por competencia el apoyo del conocimiento previo, la serie de elementos que en conjunción proveen al lector de las herramientas necesarias para comprender el texto al que se enfrenta.

3. *Fanny y Alexander*: un rendez vous textual

Más de 65 años de trayectoria cinematográfica, también entregados al teatro y la música, derivaron en un extenso trabajo de Ingmar Bergman que no se agrega a un conjunto numérico, es producto de la suma de cada creación a lo largo de la línea del tiempo. Es sorprendente la cantidad de obras bajo su dirección, producción, escritura de guiones y puestas en escena pero resulta mucho más admirable percibir cómo sus películas son como cafeterías textuales.

Los filmes bergmanianos son el punto de encuentro en el que se dan cita numerosos intercambios intelectuales, cargados de una brecha extensa de sentidos y elementos significativos de modo que coexisten tanto puentes por cruzar como horizontes hacia los cuales llegar.

*Fanny y Alexander*¹, el objeto de este estudio, es una estructura de sentido delimitada, comprensible y coherente que se compone de un complejo de eventos (entre ellos, imágenes, palabras, sonidos) que son relatados en el marco de un contexto específico; es ante todo, un texto y en este entendido, es un espacio de cruce y neutralización de múltiples enunciados, muchos de ellos tomados de otros textos. “El cine, más allá de cualesquiera categorías, es un fenómeno comunicativo, con códigos propios y cambiantes en el tiempo, gracias a los cuales las imágenes y los sonidos se articulan para estructurar una infinita cantidad de significantes”².

En una aproximación general, el filme trata de dos pre adolescentes, Fanny y Alexander, que viven con su familia en Uppsala; Emilie y Oscar Ekdahl, sus padres, son dos figuras importantes del teatro local, actores por tradición familiar.

¹ Ingmar Bergman, 1983, 188 min.

² Alejandro Murillo Martínez. *Análisis cinematográfico de la película Perdidos en Tokio*. p.5

La historia comienza en vísperas navideñas, la familia Ekdahl convive en la celebración del nacimiento de Jesús en casa de Helena Ekdahl, abuela y cabeza de la familia, en una cena cálida en la que incluso la servidumbre se da cita.

Como parte de las costumbres de los Ekdahl, la familia completa acude a ver el ensayo de la última obra montada por Oscar en la que él interpreta al fantasma del Rey Hamlet en la puesta en escena de la obra de Shakespeare sobre el Rey de Dinamarca. En pleno ensayo Oscar es víctima de un colapso que lo hace perder la conciencia sin volver por completo en sí hasta sus últimos días. Esta pérdida desencadena no sólo tristeza entre amigos y familiares sino que es pauta de una especie de desequilibrio emocional que hace dar giros de 180 grados a ciertos personajes y situaciones.

Pocos meses después de este suceso, Emilie decide contraer nupcias nuevamente con el sacerdote de la parroquia local, Edvard Vergerus, figura de recio carácter quien evitará a toda costa que su nueva esposa tenga contacto con su pasado asumiendo control total de los asuntos personales de la viuda y sus hijos.

La muerte de Oscar Ekdahl representa una ruptura con el núcleo familiar para Fanny y Alexander, les resulta difícil aceptar a Edvard como su padrastro y la situación se complica sobretodo para el chico, quien manifiesta un total rechazo a la sustitución de la figura paterna, actitud que se acentúa cuando comienza a ser visitado por el fantasma de su padre.

Las dificultades en el nuevo matrimonio de Emilie suscitan en ella la intención de divorciarse pero la negativa del sacerdote es más que clara y valiéndose de su buena relación con la familia de su difunto esposo, recurre a la abuela Ekdahl para idear un plan de escape para sus hijos.

Isak Jacobi, amigo de los Ekdahl y amante de Helena desde la juventud, rescata a los niños y les da asilo en su casa, donde Alexander conoce a

Ismael, su *alter ego*. Por su parte, Emilie quien se encuentra a punto de dar a luz, seda a Edvard para huir igualmente y reencontrarse con su familia.

Los deseos del mal entre Alexander e Ismael revelan que una mujer lisiada que habita en casa de Edvard y que hasta ese momento había sido presentada como una tía era en realidad su esposa. En una especie de provocación mental en la que influye la sed de venganza de ambos chicos, muere la esposa oculta de Edvard siguiéndole él mismo unos instantes más tarde.

De nueva cuenta la muerte de un personaje marca una transición, el fallecimiento de Edvard no es visto como una pérdida exactamente pues facilita que los Ekdahl se reúnan para compartir el nacimiento del tercer hijo de Emilie y el primogénito de Maj, sirvienta de la familia que es amante de Gustav Ekdahl, el tío mujeriego.

Cuando parece que todo regresa a la calma añorada, el sacerdote se manifiesta ante Alexander como una amenaza de la que no podrá librarse, sin embargo, Emilie y Helena planean dar vida a los personajes de Strindberg en *El sueño*, obra que deja al final la puerta entreabierta a la esperanza de que la imaginación sea el pasaporte del cambio.

Conforme las imágenes y los sonidos se despliegan queda un ligero aroma que sugiere la presencia de otros textos. Resulta imposible ignorar las huellas que van orientando lecturas y relecturas en los filmes de Bergman pues su peso consiste en esa capacidad que tienen los textos de generar sentido.

Una manifestación textual determinada puede, incluso, cumplir con las características de otro aspecto de la tipología transtextual, trascendiendo entonces de múltiples formas y desdibujando más aún las barreras tipológicas entre entidades de significado. Así, la presencia de cierto texto en el articulado por Bergman puede revelarse portando las características de uno o más tipos de comunicación textual.

A lo largo del texto fílmico se localizan elementos alusivos a distintas obras, principalmente literarias, que se abordarán en función de las distintas categorías con las que guarden una mayor cercanía para efectos de poner en práctica la transtextualidad sugerida por Genette.

Tener en cuenta los indicios y sugerencias de textos previos, lejos de meras pretensiones ociosas, contribuye, además de notar pormenores y detalles significativos dentro de la historia planteada, a redimensionar la actualización de los textos, actividad de la que se encarga cada lector.

3.1 Intertextualidad

La puntual consideración de la intertextualidad en el rango de la trascendencia textual como el particular tipo de vínculo entre textos en el que se hacen co-presentes diversas entidades dotadas de sentido, proporciona mayores facilidades no sólo en la comprensión del concepto sino de ponerlo en práctica frente al texto que es objeto de estudio.

Al surgir el del concepto de intertextualidad se modificó modificó la concepción del vínculo entre el cine y la literatura, la amplitud textual ha considerado a partir de ese momento una vasta variedad de textos, evitando reducir el campo a lo exclusivamente literario.

Se habla de trasvases³ con relación a aquellas creaciones literarias, cinematográficas, teatrales, musicales, coreográficas, cuyas raíces penetran en otros textos.

Esta relación de copresencia adopta regularmente tres formas:

- a) Cita
- b) Plagio

³ Como lo desarrolla José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*.

c) Alusión

Fundamentalmente, “la cita es un recurso usado para referir formas tipográficas o fonéticas mediante la exhibición de muestras, esto es, inscripciones o emisiones que tienen esas formas”⁴. Es, ante todo, el reconocimiento del pensamiento que, por medio de comillas o sin ellas en función del medio de expresión, permite que el lenguaje se refiera a sí mismo en cada palabra, gesto o manifestación propia de su naturaleza.

Como práctica deshonestas, el plagio es justamente la práctica textual opuesta a la cita. Por medio de él se hace un uso ilícito del pensamiento ajeno, se trata de un robo intelectual.

La tercera y última instancia intertextual planteada por Genette es la alusión y se le identifica por ser una forma de “referirse a algo sin nombrarlo, sin mencionarlo, sin expresarlo”⁵, esto se da mediante un juego de palabras a través del cual se *dice algo sin decirlo*. Se hace referencia a algo de manera indirecta pero existe algún aspecto que funge como clave en el establecimiento del referente adecuado.

Con base en mi conocimiento previo y siguiendo determinadas pistas audiovisuales, ha sido posible detectar las diversas referencias textuales en el film de Bergman. La siguiente frase tiene lugar dentro del filme y se hace presente mediante la voz de la abuela Ekdahl:

Todo puede suceder. Todo es posible y probable. Tiempo y espacio no existen. En el delgado marco de la realidad la imaginación gira, creando nuevos patrones...

Esta frase ha sido retomada de *El sueño*, obra literaria del autor sueco August Strindberg y se reconoce la cita por diversos factores, el más inmediato se basa en la apreciación de los acontecimientos y acciones dentro del filme: Emilie le habla a la abuela de esa obra de teatro y le propone ponerla en

⁴ Donald Davidson, *De la verdad y de la interpretación*, p.95

⁵ Helena Beristain, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p.14

escena momentos antes de que sea leída esa frase en voz alta. Aunado a su bagaje cultural, el lector dispone de huellas, pistas que le guían en la identificación de la fuente de esta frase y que tienen un nexo más estrecho con otra clase de transtextualidad que más adelante hablaré detenidamente.

El sueño no es la única obra que se puede ubicar en el filme, el lector se enfrenta a un sinnúmero de apariciones a lo largo de esas tres horas con ocho minutos que permanece frente a la pantalla. *Arabella* es otro caso de intertextualidad que se nos muestra cuando Alexander en complicidad con un primo suyo ha creado el ambiente propicio para hacer una maldad a sus primas después de la cena de Navidad. En una aparente adaptación a cuento infantil del argumento original de Hugo von Hofmannsthal⁶ para la ópera de Richard Strauss, mientras proyecta las viñetas que la ilustra:

“Ahí ella miente, la hermosa chica, la pobre Arabella. Apenas si sabe lo que le espera. Está sola en toda la casa. Su madre está muerta y su papá embriagándose con sus amigas. ¿Quién llegará allá cuando el reloj marque las dos en la torre del castillo? El miedo me atormenta, ¿Qué es esa terrorífica figura blanca flotando en los rayos de la luna y dibujando junto a mi cama? Es mi madre muerta. El fantasma de mi madre”

Las comillas son un indicador de la manera en la que se debe tomar la frase, representan el panorama lingüístico idóneo en el que las expresiones adoptan un papel especial; son la instancia específica que señala que lo que se está acotando no pertenece a la generalidad de lo planteado puesto que incluso el espacio que ocupan las palabras dentro de la idea extraída de otro texto tiene ciertos límites establecidos por un signos ortográficos convencionalmente empleados para subrayar su estatus.

Las citas en cine no se reducen únicamente a esa clase de signos ortográficos, las imágenes y los sonidos colaboran como indicios en la búsqueda de formas de vinculación textual. En este caso, las comillas se hacen presentes en los

⁶ La obra del austriaco Hugo von Hofmannsthal sirvió a Richard Strauss como argumento de su ópera *Arabella* dividida en tres actos

subtítulos; la cita se apoya en la voz de Alexander, quien parece estar dando lectura y se refuerza con las ilustraciones del cuento que se van proyectando.

En un texto escrito es cuestión de avezar la vista para detectar un plagio. Se identifica, por mencionar un caso, una frase que ha sido copiada de otro texto sin otorgar el reconocimiento debido al autor. Las cosas cambian en el cine.

Lo que pudiera resultar un plagio en otras circunstancias, en el terreno cinematográfico puede ser una influencia, por ejemplo, si se conoce la trayectoria del director y su relación con otras fuentes. Para poder detectar esto se debe poner demasiada atención en los diversos elementos constitutivos de forma que se logre descubrir los puntos desde los que se puede acceder a la información que confirma una sospecha.

Las distintas leyes en torno a los derechos de autor suelen ser muy estrictas si en una película no se especifica el origen de algún recurso utilizado que haya sido creado por otra persona, por ello, detectamos regularmente en la lista de créditos finales los nombres de los autores, intérpretes u obras a los que se ha recurrido para realizar un nuevo filme.

Durante la *disección* de *Fanny y Alexander* no se han detectado indicios de plagios, Bergman suele dejar en claro cuáles son sus fuentes inspiradoras, sea por letreros, muestra de títulos o nombres de los autores o por menciones. No hay entonces, plagios, sin embargo, se ha observado un aspecto distinto que, por sus características se asemejan a las formas intertextuales: la paráfrasis.

De forma explícita Bergman manifiesta en su creación textual⁷ la presencia de *Hamlet* de Shakespeare⁸, da lugar a una representación teatral justo en el momento en el que el espectro del padre Hamlet confiesa a su hijo quién es el responsable de su muerte y las circunstancias en las que perdió la vida.

⁷ Por medio de sus personajes

⁸ La leyenda original del Rey de Dinamarca y sobre la cual reposa el argumento de la obra de Shakespeare data del siglo XII.

Los personajes de la película que interpretan a los de Shakespeare visten ropas alusivas a su desempeño teatral en ese momento y la escenografía coincide con la descripción que de la escena se hace en el texto literario. Se ensaya un fragmento del primer acto:

-Durmiendo en mi huerto mi costumbre siempre en la tarde hasta que mi hora segura el tío robó con jugo en un vial y en mis oídos cayó el destilado lerproso cuyos efectos mantienen una enemistad con la sangre humana quien rápidamente se dirigió a través de las puertas naturales y callejones del cuerpo y con repentino vigor se posee y cuaja como impaciente excremento en la leche, la delgada y sana sangre: se hizo mía la más instantánea infección alrededor más como lepra, con vil y repugnante costra...

- Oh horrible, lo más horrible

-Si, eso tiene. No dejen que la cama real de Dinamarca sea un lugar para la lujuria y el maldito incesto...

Sin duda alguna se trata en esencia de un fragmento crucial en la comprensión del desarrollo de *Hamlet*, sin embargo, por muy engañoso que resulte el identificar los rasgos significativos de ese acontecimiento, no se trata de una cita textual sino de una paráfrasis del texto literario. En la antología dedicada a Shakespeare publicada por la Oxford University⁹ se lee lo siguiente:

-Thus was I, sleeping, by a brother's hand
Of life, of crown, of queen at once dispatched,
Cutt off even in the blossoms of my sin,
Unhouseled, dis-appointed, unaneled,
No reck'ning made, but sent to my account
With all my imperfections on my head.
O horrible, O horrible, most horrible!
If thou hast nature in thee, bear it not.
Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damned incest.
But howsoever thou pursuest this act,
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught. Leave her to heaven,
And those thorns that in her bosom lodge
To prick and sting her. Fare thee well at once.

⁹ Stanley Wells and Gary Taylor, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*,

The glow-worm shows the matin to be near,
And gins to pale his uneffectual fire.
Adieu, adieu, Hamlet. Remember me.

En la edición en español de la obra literaria a cargo de la editorial Libros del Zorzal en su versión traducida al español se publica de la siguiente forma:

-...Mientras yo dormía en mi jardín,
Como solía hacer siempre por la tarde,
Tu tío, protegido por mi despreocupación, entró furtivamente,
Con una maldita sustancia venenosa en una ampolla
Y vertió a través de mis oídos
El destilado mortal, cuyo efecto
Es tan hostil a la sangre de los hombres
Que recorre veloz como el mercurio
Las vías y los conductos naturales del cuerpo,
Y con un fulminante vigor coagula
Y corta, como gotas de ácido, en la leche,
La sangre ligera y saludable. Eso hizo con la mía,
Y una instantánea erupción cubrió con una costra
Infecta y repugnante, como una lepra,
Todo mi pulido cuerpo.

En ambas ediciones es el espectro del anterior rey de Dinamarca quien da voz a esas líneas en el diálogo entre padre e hijo y contrasta con lo que encontramos en Bergman. El elemento que salta a la vista es la intervención del príncipe Hamlet con la expresión:

-Oh horrible, lo más horrible

Rasgo que no se localiza en ninguna de las dos versiones literarias. Aunque se conserva el sentido de la confesión, esa variación afecta en la literalidad de la frase, alejándose de la cita y aproximándose al ligero aire transformador propio de la paráfrasis.

Genette no incluye a la paráfrasis en su breve tratado sobre la intertextualidad y esto pudo deberse a que la paráfrasis guarda también una relación muy

estrecha con la hipertextualidad en el entendido de la alteración como cualidad de este último tipo de trascendencia textual. Sin embargo, como él mismo lo sugiere a lo largo de todo su estudio, en ocasiones se presentan diversos tipos de transtextualidad en un mismo texto o bien, una misma referencia puede tener las características de más de un tipo de comunicación textual.

La paráfrasis pone en juego tanto la transformación como la copresencia de entidades a las que se les ha concedido determinado sentido, es un ejemplo de un trasvase en el que la raíz de un texto está también penetrando en el otro y por ende, es abordado en este punto dedicado a la intertextualidad.

Pero el aire de la cita y la paráfrasis no es el único que circula por los casi laberínticos pasillos que conducen hacia el universo de Bergman, ecos más discretos, apariciones etéreas a modo de susurro invitan al lector a continuar su recorrido, llamándole hacia aparentes ausencias.

Una de las alusiones clave en *Fanny y Alexander* es la correspondiente a *El Cascanueces* y así como los demás elementos intertextuales, su importancia puede incluso superar la copresencia textual. En sus apuntes confiesa Bergman: “[...] hay una ilustración de las historias de E.T.A. Hoffman que me ha andado rondando por la cabeza una y otra vez. Es una imagen de *Cascanueces*”¹⁰.

Su filme se sitúa al inicio en un 24 de diciembre, la familia Ekdahl lleva a cabo el ritual navideño, cada uno en su deber. La casa está callada y Alexander busca un poco de compañía, puerta a puerta, de recámara en recámara, toca una vez tras otra, y al llegar a la sala encuentra una mesa que le sirve como refugio momentáneo, se mete debajo para observar su alrededor sin ser visto. Hasta esta parte Bergman no ha hecho alguna mención literal de ningún tipo, pero es importante señalar que conforme se desarrolla la primera secuencia, las imágenes de los niños Ekdahl guardan relación con las de Fritz y Marie en *El cascanueces*, texto literario de E.T.A Hoffman.

¹⁰ Ingmar Bergman, *Imágenes*, p.308

Al permanecer Alexander debajo de la mesa por unos instantes se presenta una referencia más que enriquece la intertextualidad en el filme, ligada a una nueva referencia.

El chico recorre la sala y se esconde debajo de la mesa, solo quiere estar lejos de la vista de los demás mientras se contenta con capturar esos leve rumores en medio del casi silencioso espacio. Al instante en que sus ojos recorren temerosamente su alrededor, una estatua de mármol se mueve de lugar como por arte de magia, como si Pigmalión¹¹ hubiese dado vida a una de sus creaciones con tan sólo mirarla. “[...] La principal antagonista de esta historia es la mujer real en que se convierte la estatua de marfil una vez que cobra vida”.

No hay un punto explícito de comparación entre Alexander y Pigmalión, no obstante, es el amor por lo creado, ese determinado grado de posesión de vida que tiene la estatua lo que sugiere al espectador el establecimiento de esa relación entre personajes.

Fanny y Alexander es quizá una de películas más autobiográficas de Bergman y la inclusión de trozos de su infancia en las vivencias de su personaje principal lleva a otro grado esta vinculación con la anécdota del escultor. Sin pretender un exceso de sentido Bergman como creador es un Pigmalión, es “el deseo por su creación lo que más le daba ante sus ojos el aspecto de vida: puesto que la vida únicamente existe para ser deseada y solo se concibe animación mediante el deseo”¹².

¹¹ Pigmalión, rey de Chipre e hijo de Belo, se había enamorado perdidamente de Afrodita pero al ser rechazado, hizo una estatua de marfil de la diosa para suplir su ausencia. Afrodita se compadeció ante el cariño que Pigmalión mostraba por su creación, se introdujo en ella y se hizo llamar Galatea.

¹² Facundo Tomás e Isabel Justo, *Pigmalión o el amor por lo creado*, p.10

3.2 Paratextualidad

El segundo tipo de puente mediante el cual los textos van y vienen, visitándose una y otra vez es la paratextualidad. Es el turno del estrecho vínculo entre el texto y aquellos elementos que le rodean como accesorios autógrafos o alógrafos que de cierto modo influyen en la acción del lector.

Como lectora, ¿qué me guía al enfrentarme al texto fílmico y en particular a *Fanny y Alexander*? Sé que se trata de ese filme y no de otro porque, para empezar, la caja en la que se contiene la versión digitalizada por medio de un DVD posee una portada que me indica el nombre del filme traducido al español y una breve anotación con el nombre original en sueco, muestra también el nombre del director y la imagen de dos niños, un niño de cabello oscuro y piel blanca con un sweater a rayas grises con negro que abraza un oso de peluche, sentado junto a una niña rubia que abraza una almohada blanca cuya cabeza está recargada en la cabecera de una cama con los ojos cerrados, está dormida.

Encontramos una contraportada en la que se menciona nuevamente el nombre del filme como encabezado de una muy breve sinopsis en la que se dice lo siguiente:

Fanny y Alexander son un par de niños que viven en Ekdahl [sic]¹³, un pueblito sueco, a principios del siglo XX. Sus padres, Oscar y Emilie, son directores de la compañía de teatro local. Cuando Oscar muere, su viuda se casa con el obispo y adopta una vida llena de silencio y austeridad. Los niños enfrentan esta nueva vida, que los hace sentir miserables y sin ilusiones. Es cuando Isak, mercader judío que jugó un papel en el pasado de la familia, se convierte en un refugio para los niños. Una película magistral. La obra cumbre de Ingmar Bergman.

Se dice también que el filme ganó cuatro premios de la Academia incluyendo Mejor Película Extranjera y Mejor Fotografía, se enlistan las características

¹³ Ekdahl es el apellido de la familia, el pueblo en el que se desarrolla la historia es Upsala.

especiales¹⁴, la duración de esta edición (188 min), el formato y cualidades de la imagen¹⁵ y el género cinematográfico al que se adscribe (drama).

Sabemos los nombres de los participantes en el filme gracias a que en la contraportada se muestra un listado con los actores principales (Pernilla Allwin, Bertil Guve, Ewa Fröling, Allan Edwall, Erland Josephson, Börje Ahlstedt, Jarl Kulle, Harriet Anderson y Gunnar Björnstrand), que la fotografía corrió a cargo de Sven Nykvist, la responsable de la edición fue Sylvia Ingemarsson, el arte lo hizo Susanne Lingheim, Marik Vos estuvo al frente del área de vestuario mientras Anna-Lena Melin se encargó del maquillaje y Anna Asp de la escenografía¹⁶.

El guión fue elaborado por Ingmar Bergman y contó con productores como Jörn Donner y Daniel Toscan DuPlantier, el mismo Bergman dirigió y Zima Entertainment es quien distribuye actualmente el filme en México.

Se cuenta con todos estos datos por medio de una actividad que a todas luces pareciera obvia, regularmente antes de ver una película que cuenta con un empaque se buscan esos elementos que puedan contribuir en la lectura audiovisual, es decir, aquellos que sirvan como pauta y que sin duda, influyen en el reconocimiento del filme y, en diversos grados, pueden incidir en la decisión del espectador de acercarse o alejarse de ese texto.

Dentro de los elementos externos al filme que se despliegan al insertar el DVD en el aparato reproductor se encuentra la leyenda que advierte que el contenido de ese DVD está protegido contra usos ilegales, se reitera el nombre de la distribuidora y se presenta un menú con casi la misma portada (nombre del filme, nombre del director y fotografía) que la del estuche y las opciones iniciar, subtítulos, escenas y extras.

¹⁴ Audio Dolby Digital 2.0 en sueco, subtítulo en español, selección de escenas, sinopsis, Cast & Crew

¹⁵ Widescreen y a color

¹⁶ Susanne Lingheim y un equipo de colaboradores se ocuparon de los decorados, Anna Asp estuvo al frente de la dirección artística. Ingmar Bergman, *op.cit.*, 367.

Se tiene un segundo filme, posterior a *Fanny y Alexander*, en el que el mismo Bergman explica cómo se realizó la película y describe las dificultades y experiencias durante el rodaje; este otro trabajo se llama *Documento Fanny y Alexander* y es propiamente un *making of*, revela detalles y pormenores que hacen más amplia la lectura pues se brindan datos accesorios que al final influirán en el proceso perceptivo. Podemos decir entonces que el *documento Fanny y Alexander* es paratexto de *Fanny y Alexander*.

Hasta esta parte hemos seguido las sugerencias de Genette para abordar la paratextualidad, se ha brindado atención a elementos que se manifiestan alrededor del filme, siempre en la superficie. No obstante, el filme mismo contiene otros elementos que contribuyen en la orientación del lector y le dan más probabilidades de comprender la totalidad.

Entre los aspectos internos tenemos aquellos que aluden a la transición temporal como los relojes, el sonido del tic tac, la nieve y el viento. Alusivo a las transiciones dramáticas, contamos con otro referente, un río cuyo curso es sereno o violento de acuerdo con la situación expuesta y esta toma se muestra inmediatamente después de que algo drástico ha sucedido en la trama.

Pero este tipo de apoyo textual no sólo representa transiciones espaciotemporales, el estado de ánimo y el entorno de los personajes es lo suficientemente importante como para tener de aliada a la lluvia y la música, por ejemplo, como guías en el proceso de la lectura. Esta clase de giros es explicada con mayor claridad por el mismo director y reforzada en el texto fílmico:

La decisión de escribir el lado luminoso de la vida es patente desde el principio y la tomo en un momento en que, realmente, para mi la vida era insoportable¹⁷.

La división del filme en escenas contribuye, como lo hacen los elementos antes mencionados, a comprender el filme. Tenemos siete partes de *Fanny y Alexander*.

¹⁷ Ingmar Bergman, *op cit*, p. 317

1. Prólogo
2. Navidad
3. Muerte y funeral
4. Tristeza y abatimiento
5. Verano
6. Los demonios
7. Epílogo

No hay elementos explícitos para detectar los segmentos, durante el filme no se cuenta con alguna leyenda que indique que se trate de estas fases en el desarrollo, el lector tiene la labor de considerar aspectos visuales y sonoros que en conjunto corresponden a cada fragmento de la totalidad.

La primera parte es, por mencionar el modo de establecer las distinciones entre las partes, una especie de prólogo pues de manera introductoria plantea el espacio y el tiempo en el que se desarrollará el conjunto de acciones contenidas en la trama.

Un árbol con regalos al centro de la sala, una mesa repleta de platillos y entre ellos un lechón con la leyenda "God Jul" que traducida del sueco al español significa "Feliz Navidad" y aunado a ello, la representación de una pastorela. Se trata indudablemente de un momento de celebración navideña y esto también se sabe por la ubicación de esos rasgos que lo confirman.

El contraste entre la emotividad de las fiestas y la muerte de Oscar Ekdahl es lo suficientemente notorio como para establecer una transición a otra fase de la trama. A partir de ello viene una época de tristeza que se prolongará mediante la hostilidad y frialdad del ambiente que rodea a los niños en su nueva casa. Esto es, la pérdida de un personaje clave que da paso a una fase de abatimiento emocional en la que la decoración, el vestuario y las acciones de

los personajes dentro de la casa de los Vergerus, construyen una sensación de alejamiento del calor que otrora caracterizaba el hogar de los Ekdahl, el lugar procurado por la abuela Helena.

Y así sucesivamente, de ese modo es como se van juntando las indicaciones textuales que configuran lo más parecido a una brújula durante la lectura ayudando al espectador a no extraviarse en la amplitud dramática del filme.

Demos paso a otra manifestación textual: el título. El aporte de este enunciado breve consiste en asignarle un nombre a algo de forma notoria y característica, facilita de este modo los caminos hacia la comprensión de lo que plantea el texto.

En *Fanny y Alexander* se presenta un título en la tapa frontal de un libro, se nos indica que se trata de *El sueño*. Justo unos minutos antes del final se brinda al lector esa información con el propósito de confirmar no sólo la importancia de ese texto en especial¹⁸ sino que se trata de una frase extraída de ese texto la que dará cierre a la historia planteada por Bergman. Tras visualizar en la pantalla la pasta del libro, el espectador sabe que lo que dice la abuela¹⁹ es una cita textual correspondiente a esa obra de Strindberg.

Debido a la duración del filme, justo a la mitad de la película se anuncia que se hará un breve intermedio para continuar con la segunda parte²⁰, la advertencia funciona igualmente como paratexto.

La música juega igualmente un rol paratextual clave, “no es musical, pero las canciones de la banda sonora resultan esenciales para la narración”²¹. Cada pieza musical conlleva determinados acentos emocionales que de alguna forma, editorializan cada escena, aportando información sobre los estados de

¹⁸ Se mencionan otros textos a lo largo del filme pero nunca tan explícitamente

¹⁹ La frase “Todo puede suceder. Todo es posible y probable. Tiempo y espacio no existen. En el delgado marco de la realidad la imaginación gira, creando nuevos patrones...” ha sido tratada en este estudio en el apartado correspondiente a la intertextualidad.

²⁰ Pensado para proyecciones en salas de cine, la película en su versión para la pantalla grande tiene una duración superior a las tres horas

²¹ Alejandro Murillo, *op cit*, p.13

ánimo del personaje y las diversas circunstancias a las que se enfrenta, guiando al espectador en su lectura.

Al morir Oscar Ekdahl, no se le enterra como cualquier personaje común y corriente. Se le hacen una suerte de honores muy propios de las ceremonias lujosas, como si el fallecido hubiese tenido algún cargo militar o si se tratara de un personaje de suma importancia entre el pueblo; se musicaliza esa parte con una banda de guerra y se le despide con un desfile.

Para tener muestras de la relevancia de la familia Ekdahl en Upsala, basta con mirar algunos otros instantes dentro del filme, ello permitirá confirmar que los Ekdahl cuentan con abundantes recursos, se podría incluso afirmar que la familia pertenece a los núcleos sociales más selectos²². Las paredes de la mansión Ekdahl son una galería de retratos de personajes históricos y familias reales. Se refuerza la idea expuesta en lo relacionado al funeral, todo esto entonces es paratexto de su refinada posición social.

Ocasionalmente el paratexto, como las demás formas de trascendencia textual, se manifiesta de forma explícita o sólo por sugerencia discreta pero cualquiera que sea la forma de hacerlas presentes, es en el lector en quien recae la tarea de detección de los elementos que le ayuden a tener una comprensión más amplia, los cuales están dentro y fuera del texto y es por decisión propia que forman parte o dejan de ser guías en la lectura.

3.3 Metatextualidad

La metatextualidad es el tipo de relación textual crítica en el que se une un texto con otro que se refiere a él sin hacer una cita necesariamente, incluso, sin mencionarlo o nombrarlo, su motivo de existencia es fundamentalmente la descripción y análisis de un texto adicional que es el objeto de estudio. En esos términos, el metatexto se eleva por encima de aquél para contemplarlo y utilizarlo simultáneamente en la actividad comunicativa; se pone en práctica la

²² Tanto la vestimenta como la mansión, las situaciones.

capacidad del “hablante” de tomar el objeto de análisis como referente y motivo de reflexión.

De este modo, el lenguaje puede tener como referente cualquier objeto, incluso el mismo lenguaje. En su papel de texto que desentraña los signos, el metatexto los ubica en su sitio respectivo y analiza lo que conllevan; el comentario encarna un caso de metatextualidad por medio del cual se observan e identifican las aportaciones de cada elemento con relación al conjunto del contenido.

Las estrategias reflexivas, dadas en cine o literatura, tienen distintos materiales con los cuales trabajar pues se trata de dos medios distintos. Se ha planteado al inicio de este tratado que la literatura es un medio verbal únicamente mientras el cine, considerando sus cualidades formales y los recursos con los que se sustenta, es un medio multisensorial. Distintos pero no ajenos, ambos se alimentan mutuamente, compartiendo como en un juego, normas y convenciones.

Distintivo de la metatextualidad con relación a los demás tipos de relación textual, la reflexividad, cinematográfica en este caso, es en este fluir conceptual la capacidad intelectual de ser tanto sujeto y objeto de un proceso cognitivo volcado hacia sí mismo²³, es el proceso mediante el cual los textos centran su atención en sus mecanismos de producción, su autoría, sus influencias textuales, su recepción y su enunciación.

Aterrizado al campo de estudio que nos ocupa a lo largo de esta reflexión, el denominado *making of* o detrás de cámaras es un discurso cuya finalidad es mostrar al espectador el proceso de realización del producto audiovisual que ha visto acabado. Los elementos de elaboración (efectos especiales, escenografía, maquillaje, fotografía, etc) que participan en la construcción del sentido, se muestran como significantes que uno a uno van dando solidez al resultado final.

²³ Matizando, esa mirada hacia sí mismo (self-regard) tiene tintes de narcisismo

Fanny y Alexander, en el entendido de la coexistencia de un texto y otro en el que se establece una suerte de referencia, cuenta con un film de menor duración que la película, el denominado *Documento Fanny y Alexander* (110 min, 1986). Dirigido y escrito por Ingmar Bergman, este pequeño texto es el vehículo explicativo y reflexivo en torno a su filme más ambicioso; no sólo trata sobre *Fanny y Alexander*, está elaborado y comentado por su mismo autor.

Este *making of* funge como hipertexto (aspecto que abordaré más adelante) por medio del empleo de elementos cinematográficos, es un comentario crítico que utiliza el lenguaje audiovisual para construirse. En él, Bergman habla sobre Bergman, el cine habla del cine y, por idealista que resulte, el valor del fenómeno metafílmico reside en saber qué es lo que ha movido al cine a mirarse a sí mismo y poner en práctica la diferenciación entre lo que se habla y de lo que se habla.

El metacine es un discurso descriptivo que alude a sus propios procesos constructivos, se da un acercamiento al objeto, que en este caso es él mismo. “No es necesario hablar de cine en el cine mostrando objetos como “cámaras” y “pantallas”, simplemente basta utilizar la memoria cinematográfica”²⁴. *Fanny y Alexander* es el motivo de ser del *Documento Fanny y Alexander*, la película sobre la película en la que no se muestra únicamente el dispositivo fílmico con el que grabó el filme, se describen los diversos factores que intervinieron en su desarrollo.

Con o sin *making of*, Bergman busca la forma de mostrar cómo se ha concebido *Fanny y Alexander*, por medio de explicaciones y reflexiones discretas o evidentes, traza una perspectiva cuyo horizonte es su propio trabajo. “Cada una de sus películas nace de una reflexión de los protagonistas en el momento presente, profundiza esta reflexión por una especie de descuartizamiento de la duración, un poco a la manera de Proust, pero con un poco más de poderío, como si se hubiera multiplicado Proust a la vez por Joyce y Rousseau, y deviene finalmente una gigantesca y desmesurada *meditación a*

²⁴ Luis Navarrete, *Una aproximación al metacine*, <http://www.zemos98.org/spip.php?article28> (consultado 04/08/08)

partir de una instantaneidad. Una película de Ingmar Bergman es, si se quiere, un cuarto de segundo que se metamorfosea y se alarga durante una hora y media. Es el mundo entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos de corazón, la alegría de vivir entre dos palmadas”²⁵.

La concepción previa de *Fanny y Alexander* encuentra viable la posibilidad de mirar al *Documento Fanny y Alexander* como un trabajo posterior en términos hipertextuales; es, entonces, un filme cuya presencia se debe a la existencia de un texto previo, mismo texto que es, a la vez, portavoz de la metatextualidad pues es la vía por la que el director se refiere a su obra y, como autor, a él mismo a través de su creación; en la vía textual, “si el cineasta es un escritor, el filme, por implicación, es un texto”²⁶ y como tal, tiende a trascender.

3.4 Architextualidad²⁷

Por architextualidad entendemos ese tipo de nexo textual que engloba al conjunto de categorías generales o trascendentes, incluyendo taxonomías²⁸, que son determinadas por el receptor del texto, quien prácticamente es el indicado para llevar a cabo esta tarea.

Debido a que la percepción genérica orienta y determina el horizonte de expectativas del lector y, en consecuencia, de la recepción del mensaje, vale la pena puntualizar que son regularmente los líderes de opinión quienes encabezan la mayoría de las tendencias clasificatorias.

²⁵ Jean-Luc Godard en Antoine de Baecque, *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p.82

²⁶ Del original “If the filmmaker is a writer, the film, by implication, is a text” en Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, p. 20.

²⁷ Abordar este aspecto de la trascendencia textual requiere de un estudio pormenorizado, se podría incluso, dedicar un trabajo de investigación especialmente para este tema y cualquier intento de desarrollo del concepto en este trabajo sería insuficiente o superficial por lo que dejamos abierta la puerta para futuros acercamientos al respecto. En este momento se establecerán únicamente las pautas para comprender qué lugar ocupa esta categoría de la transtextualidad con respecto al objeto de nuestro interés.

²⁸ Esto se refiere a un grupo de categorías generales o trascendentes en las que se clasifican los textos.

La distinción entre el cine documental y el cine de ficción es muy posiblemente, la más *básica* acotación²⁹ en cuanto al establecimiento de las principales clases o categorías en el terreno cinematográfico.

Ni la más empeñada mirada reúne la objetividad tan idealizada y defendida que implique trasladar sin filtro alguno la realidad a la pantalla, por lo menos un ápice³⁰ se asoma para mostrar cuán corruptos son los ojos que pretenciosamente intentan asignarle hasta el más mínimo valor a la mirada ingenua³¹. Sin embargo, por muy evidente que parezca esta noción, las dificultades no pierden la oportunidad de presentarse cuando no se plantean con claridad cada una de las huellas o indicios que guían al espectador en esa diferenciación.

Como orientaciones cinematográficas, tanto los textos de ficción como los opuestos, comparten rasgos del mismo lenguaje y posiblemente contribuya a ese empeñoso intento por encontrar con una distinción entre tipos de películas, la consideración de la perspectiva del productor o generador del nuevo texto. Un grupo de películas que comparten elementos estructurales o argumentales tienen ese plus de pertenencia a alguna clase³².

Fanny y Alexander es una obra cinematográfica de ficción y esto se puede determinar no sólo por la forma en la que se van desplegando todas las acciones y los artilugios en los que se apoyan los personajes para desafiar las situaciones críticas, “el mundo de la película no es ese mundo empírico que encontramos a diario a nuestro alrededor, sino otro, fabricado de la materia de los sueños [...] Es un mundo dominado por la pura *posibilidad*”³³. Como toda construcción, el cine de ficción es resultado de la subjetividad, no sólo es una

²⁹ Resulta indispensable para aquellos que tienen presentes los métodos y los rasgos que caracterizan a cada clase, en el caso opuesto, por ejemplo, esta distinción puede pasar inadvertida. En torno a ello, Noël Carroll señala en su ensayo sobre la ficción y la no ficción: “Generally, we know before we start reading a text whether the story we are reading is fictional or non-fictional”. En *Philosophy of Film and Motion Pictures*, p.157

³⁰ Y toda una historia detrás

³¹ Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo*, Pasim.

³² Dentro de la vastedad clasificatoria se enlistan las películas de ciencia ficción, cine negro, western, acción, comedia, terror, bélico, musical, etc.

³³ Francesco Cassetti, *op cit*, p.57

experiencia psicológica sino antropológica y lingüística; despliega una serie de sucesos que tienen coherencia y han sido dotados de cierto realismo en el marco interior de su relato que obligan al lector a inscribirse en una dinámica perceptiva en la que conviven elementos tomados de la realidad que llevados a cierto nivel de confluencia con otros se apoyan en mecanismos de revelación de un mundo alterno, adscritos a un guión y un argumento elaborado con determinados fines.

Quizá esa muy primaria tarea en la distinción de la ficción de lo que no lo es radica en la comparación con el referente más inmediato. Se sabe, por ejemplo, que uno no puede escapar en una caja de magia al tiempo que una suerte de holograma de los fugitivos permanece en el mismo sitio en el que estaban antes de su huida³⁴. Se nota que ese tipo de acontecimientos no ocurren en la vida cotidiana y es esa idea la que contribuye en la confirmación de la clasificación pues hay una combinación de rasgos claramente tomados del entorno común que conviven con otros completamente inventados y concebidos especialmente para tener lugar en el contexto de una historia, en este caso, una ficticia.

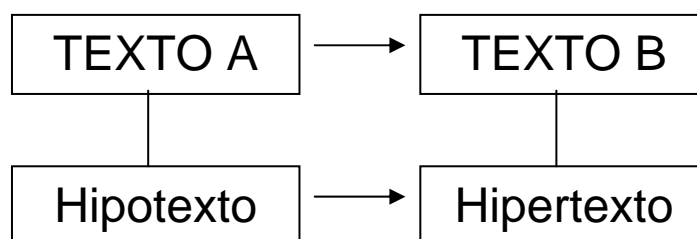
Pero esa carga peculiar de “realismo emotivo” en las reacciones de los personajes ante situaciones emotivas acentúa el entorno en el que hasta la forma en la que el pensamiento y carácter de los participantes de la historia son señales de que el filme no solo es ficción sino que además tiene tintes de drama.

3.5 Hipertextualidad

Este caso particular de transtextualidad consiste en el vínculo textual que pone de manifiesto un fenómeno de dependencia entre dos clases de texto, uno anterior y uno posterior, hipotexto e hipertexto respectivamente, siendo el segundo una derivación del preexistente. Debido a que no existe obra alguna

³⁴ Específicamente en *Fanny y Alexander*, este ejemplo se aprecia cuando el tío Isak rescata a los niños de las manos del tío Edvard empleando una caja mágica y evadiendo sospechas de su intención y, obviamente de la ausencia de los niños ante un personaje indeseado por esa familia mediante el ilusionismo.

que en determinado sentido y en función de las lecturas, no evoque otra, todas las obras son hipertextuales. Los lazos hipertextuales pueden establecerse como a continuación se muestra:



Se trata entonces de la vinculación de un texto B (hipertexto, derivado de uno anterior por transformación simple o directa) con un texto A (hipotexto, texto que origina otro), lo que da lugar a determinado grado de dificultad hipertextual que demanda de un conjunto de capacidades, conocimientos y aptitudes que posee el individuo para hacer uso de los sistemas semióticos que tiene a su disposición como miembro de determinada comunidad.

Al conjunto de conocimientos y aptitudes que posee el individuo se le denomina competencia lectora y en definitiva funge como un aspecto imprescindible para atender al llamado que hacen los signos del texto. El texto no es una entidad pasiva, es, más bien, un fenómeno en constante movimiento, generador de sentidos y si se observa un texto como eslabón de una cadena textual, es el lector quien le da continuidad potencial al encadenamiento empleando los instrumentos con los que cuenta.

¿Resulta acaso esencial tener la suficiente competencia lectora para hacer una lectura adecuada? Más que sugerir un calificativo como respuesta, es el tipo de información que se ofrece con relación a cómo el lector la utiliza al leer un texto lo que lo hace más o menos comprensible.

Tenemos, por una parte, información explícita que se refiere a las ideas literales y que da pie a una lectura lineal, mientras se le contraponen la información más sutilmente presentada, datos omitidos o implícitos que

reclaman ser deducidos por el lector y que se infieren al poner en marcha una lectura de tipo interpretativa en la que el texto se abre a la irrupción de múltiples voces. En el caso de los textos de Bergman el proceso de recepción está muy ligado a la complejidad del de producción.

Un texto elaborado por el director sueco es una suerte de *sketch* de algún otro que, sin embargo, implica una muy distinta creación, muy probablemente una “recreación” en suma pues la forma en la que se hacen presentes los textos de los que parte son producto de un proceso creativo basado en su capacidad de interpretación, como lector en primera instancia y luego como creador.

Birgitta Steene habla de la forma de trabajar de Bergman y da cuenta en gran medida del estilo que le caracteriza: “él describe el nacimiento de un guión en términos biológicos y psicológicos: comienza como 'movimientos fetales vagos e indefinidos' [vaga och obstända fosterrörelser] o como 'un filamento brillantemente coloreado que sobresale de un saco oscuro de conciencia' [en skarpt färgad tråd som sticker ut ur medvetandets mörka säck]”³⁵.

En el trabajo de Bergman hay un motivo original con un ritmo propio que da cabida al fluir de los demás elementos (sean estos retomados de otras obras o no), el proceso creativo es un estado emocional traducido a visualizaciones en las que el momento de la inspiración es únicamente una impresión visual en la que se aprecia cómo la luz (influida por la peculiaridad del motivo) ilumina un personaje o un escenario. El hipotexto es perceptible sin duda pero su nivel de detección depende del grado de competencia del lector, el texto previo puede resistirse a ser develado pero es el sujeto que lee quien se encargará de desenmascararlo.

La forma en la que hacen eco ciertos textos en otros tiene que ver con el tipo de transformación que se da en el texto que se está generando. En la parodia

³⁵ “He describes the birth of a script in both biological and psychological terms: it begins as 'vague and indefinite fetal movements' [vaga och obstända fosterrörelser] or as 'a brightly colored thread sticking out of the dark sack of consciousness' [en skarpt färgad tråd som sticker ut ur medvetandets mörka säck]”, en Birgitta Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, p.50. La traducción es mía.

estricta se aplica ingeniosamente la estrategia de apartar al objeto de su sentido por medio de una transformación; en el travestimiento se degrada el contenido por medio de transformaciones estilísticas y temáticas cuya tendencia apunta hacia la desvalorización y, finalmente, en el pastiche satírico, la manera se ve ridiculizada a través de la exageración y recargamientos estilísticos. Mientras los dos primeros proceden de la transformación del texto, el último se origina por la imitación del estilo.

Detectamos una parodia si atiende a un grado mínimo de transformación (transformación semántica) y sabemos que se trata de un travestimiento por su función degradante en la transformación estilística que promueve (transposición estilística). El efecto transformador de cualquier tipo de relación transtextual es reducido a su mínima expresión, incluso es anulado, cuando el lector no posee la competencia necesaria para reconocer que detrás de ese nuevo texto se encuentra otro.

Un ejemplo común en el marco de las mutaciones textuales es el título. Como enunciado breve, notorio y característico, el título es susceptible de sufrir transformaciones, las alusiones transtextuales son más comunes en los títulos que otros tipos de textos y precisamente es tarea del lector restablecer la expresión original, “el título, como un nombre de animal, sirve un poco de pedigrí y un poco de acta de nacimiento”³⁶.

Si a estas alturas se lanza la pregunta al aire sobre cuál es la esencia de la tarea hipertextual es preciso señalar que la transformación es el motor de ese avance implacable entre textos.

La divergencia entre los medios de expresión demanda, muy a pesar de la interrelación de textos que se dé, la elaboración de una obra genuina, su originalidad emana en primer lugar de una suerte de obviedad, en principio se trata de un texto que ya es distinto al nuevo precisamente por no ser el mismo.

³⁶ Gérard Genette, *op.cit.*, p.51

Sin embargo, la exigencia primordial de crear algo bajo ese principio diferenciador despierta la propuesta, encontrar las formas de llevar eso que ha sido materializado por medio de otras entidades a un ámbito que puede o no parecerse pero que sigue siendo ajeno; el ingenio es el recurso generador de la nueva obra.

Con resultados artísticamente satisfactorios o rechazables, la discusión gira en torno a que a lo largo de la historia de la producción de obras se ha presentado de manera constante una remisión³⁷ entre las distintas artes a través de sus discursos, sus textos, sus obras.

“Dentro de los trasvases podemos hablar con mayor propiedad de adaptaciones para referirnos al ciclo novela-cine-teatro-televisión, donde se puede cambiar el orden de los medios expresivos, siendo conscientes de que, de ordinario, es la materia literaria (novela o cuento) el origen del ciclo”³⁸.

Los planteamientos en torno a la diferencia entre los significantes visuales y verbales no es el punto crucial de este trabajo, sin embargo, es de mucha ayuda tomar en consideración que si bien hay un lugar común al señalar cierta incompatibilidad entre el lenguaje literario y el fílmico, es necesario matizarlo pues el texto verbal ocupa un espacio en el fílmico y la colaboración de la competencia lectora enriquece la discusión al establecer los puentes necesarios entre los componentes del tejido que se proyecta ante él.

Como proceso, la adaptación es ese toque transformador que sucesivamente trata estructuras, contenidos narrativos y puestas en imágenes para presentarlas en otro relato con características similares expresadas en forma distinta a la original. “Señalar cuáles son los procedimientos singulares de significación del texto fílmico y del literario resulta muy difícil. Aunque haya códigos específicos de uno u otro lenguaje ello no significa que el otro no posea mecanismos para conseguir el mismo efecto”³⁹.

³⁷ Sánchez Noriega lo denomina “fecundaciones mutuas”

³⁸ José Luis Sánchez Noriega, *op.cit*, p.26

³⁹ José Luis Sánchez Noriega, *op.cit*, p. 40

Fanny y Alexander es especial punto de confluencia de diversos textos, la importancia de cada uno es fundamental pues si se suma cada fragmento, cada totalidad, cada hebra, se obtiene el tejido hipotextual que ha dado lugar a la hipertextualidad del filme, de la que deriva un abanico extenso de formas de hacerse presentes esos textos en apariencia ausentes y ocupando con cierta peculiaridad su lugar dentro de la nueva creación en la que se dan cita.

3.5.1 Hamlet. Una hebra *shakespeareana* en la madeja

Después del deleite viene la disección, la primera aproximación al objeto de estudio puede tener más que ver con el disfrute y ante la primera mirada pudieran no advertirse muchos rasgos que seguramente repercutirán en un segundo visionado y con el tiempo el número de lecturas aumentará tanto como el listado de referencias, alusiones, presencias. “En todo texto se trata siempre de dos enunciados, uno presente y otro ausente, cada uno de los cuales manifiesta otra concepción del mundo y es entre ambas que tiene lugar el diálogo. Todo enunciado, entonces, guarda relación con otros enunciados no explícitos en el texto, el territorio donde se produce el “roce” es el de una idea o tema en común”⁴⁰.

Sugerir un lazo estrecho entre *Fanny y Alexander* de Bergman y *Hamlet* de Shakespeare, más allá de una tarea ociosa, es un empeño por permitir el establecimiento de una lectura no lineal. Representa la oportunidad de que dos obras de épocas y espacios distantes convivan, se comuniquen, interactúen en una conversación para que al ver la película se desplieguen diversos elementos que hagan de la recepción una actividad más rica.

De manera regular se tiende a hablar del teatro sin precisar si se trata del texto teatral o de la escenificación, y, aunque el destino de una obra teatral sea la puesta en escena⁴¹ sigue existiendo un texto literario aún cuando no se le

⁴⁰ Silbana Rabinovich Kaufman. *La huella en el palimpsesto: La escritura de Levinas desde la perspectiva de la transtextualidad*. p.16.

⁴¹ A cada puesta en escena, la obra se actualiza, de forma que una obra que no ha sido representada no goza de existencia representacional, aunque haya sido materializada previamente en papel.

represente en escena. La ventaja de que el cine se acerque al teatro consiste en que ambos son instrumentos de representación de la realidad aunque el segundo no se preocupe por ocultar su carácter de representación y sea el *aquí y ahora* y lo irrepetible de las acciones puestas en escena su rasgo característico⁴².

Al cabo de algunas visiones globales, ciertas similitudes entre la historia planteada por Bergman y la de Shakespeare obligan a hacer una parada en la sugerencia de que un texto es clave en la concepción de otro. Entre los temas desarrollados en *Hamlet* y que hallan eco en el filme, destacan la venganza, la muerte, la lujuria, la decepción, todo ello con una predominante presencia de la podredumbre⁴³.

Como en el texto literario, el foco de infección se genera cuando se desata un caos en el que se pierden los valores, la moral ha sido corrompida apoderándose de los personajes el temor y la decepción, factores determinantes en su actuar. En *Hamlet* el parte aguas se da cuando Claudio asesina a su hermano, es a partir de ese momento cuando los personajes encaran situaciones límite ante las que reaccionan desequilibradamente, en *Fanny y Alexander* es a partir de la muerte de Oscar Ekdahl, personaje de vocación actoral que parece prácticamente después de un ensayo de la puesta en escena de la obra teatral que está montando: *Hamlet*.

La fatiga del actor se refleja en la preocupación que su madre manifiesta al tío Isak:

No creía que Oscar se vería tan bien. Se está esforzando mucho con el teatro y su idea de representar al fantasma...debería tomarlo con calma, además no es un

⁴² Al ser un espectáculo teatral, el espectador asiste a una sala y observa acciones y situaciones en las que se ha establecido el *acuerdo* de llevarse a cabo justo en ese lugar y espacio para él.

⁴³ Funciona la sugerencia que hace Margarita Quijano para mirar con ojos de melómano lo tocante a los temas y conceptos en su libro *Hamlet y sus críticos*. Como una sinfonía, la decepción es el tema dominante que da pie a subtemas y cada personaje le da a cada cual un matiz distinto, manifestándose variaciones dentro del mismo personaje. En pocas palabras, se toca el mismo tema asignándole un sonido peculiar, de este modo, el mismo instrumento varía el tema al tocarlo en virtud de las distintas circunstancias a las que se enfrentan los personajes, a veces con un ritmo más rápido, a veces con el efecto opuesto.

excelente actor. Espero que Emile se dé cuenta de que está débil y necesita descanso, creo que tendré que hablar con ella...él es capaz, por supuesto. Capaz y consciente....

Entre estados de ánimo contrarios (de un llanto inconsolable a la risa más vivaz, por ejemplo) que establecen la antítesis cuya presencia corrobora nada más que inestabilidad, el comportamiento y las palabras de la abuela van trenzando una suerte de presentimiento muy similar al manifestado por Francisco, oficial de guardia en el castillo de Elsinore, al inicio de *Hamlet*.

Hace un frío cruel y la angustia me oprime el corazón⁴⁴

Esa clase de conexión entre ambos textos no se da exclusivamente al nivel de la sensación de presagio, el papel desempeñado por Francisco es el de vigilar y proteger, el de la abuela es estar al tanto y cuidar de su familia, roles bastante similares.

Reunidos en el teatro, la familia Ekdahl atestigua el avance que Oscar les tiene preparado, Alexander observa atentamente con los ojos de la admiración de un adolescente hacia su padre. Oscar Ekdahl se desploma tras una breve representación teatral en la que da vida al fantasma del rey Hamlet y muere pocas horas después en su lecho casi al instante de ironizar:

-Podría representar al fantasma ahora muy bien...[a Emilie] Nada, nada me separa de ti, no ahora y no después. Yo sé eso, lo veo bastante claro. Estaré más cerca de ti ahora que cuando vivía...

Alexander se rehúsa a acercarse a la cama donde su padre agoniza; no obstante, tras la insistencia de su familia lo toma de la mano y de inmediato se aleja mostrando cierto temor, al instante muere Oscar. Ante el ataúd Emilie grita desgarradoramente y solloza lamentando la pérdida de su esposo, quien

⁴⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, p.43. En la edición de la Oxford University Press sobre las obras completas del autor inglés se encuentra de la siguiente manera: " 'Tis bitter cold, and I am sick at heart". Stanley Wells and Gary Taylor. *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, p.683.

es sepultado en una ceremonia lo suficientemente pomposa⁴⁵ para hacer constar que los Ekdahl son una familia acomodada en el pueblo y en reconocimiento de Oscar como una figura pública, se sugiere entonces con mayor claridad el estatus determinante en la configuración del personaje concebido por Bergman.

Durante la ceremonia Alexander se dice a sí mismo una serie de palabras de manera casi catatónica que en conjunto resultan ser un tanto evasivas ante la situación que vive la familia en ese momento:

Pipí, infierno, caca, pedo, pene, vagina, mierda, infierno, mierda, culo, verga, chocho...

Al enterarse Hamlet de los motivos de la muerte de su padre y reflexionar en torno al reciente matrimonio de su madre con relación a los mismos factores, Hamlet cambia su conducta; su temperamento reúne las características de un adolescente, etapa por la que parece atravesar Alexander igualmente.

Si se observa con detenimiento, la presencia de la obra de Shakespeare en el filme de Bergman es mucho más evidente en el papel que desempeñan los personajes y sus reacciones, incluyendo las situaciones que encaran.

No se trata solamente de la relación padre hijo dentro del filme sino del puente entre Hamlet, príncipe de Dinamarca y Alexander, el que se percibe entre el espectro del anterior rey de Dinamarca, padre del príncipe, y Oscar Ekdahl, así como entre las figuras femeninas, Gertrudis, madre de Hamlet y Emile, madre de Alexander. Los personajes literarios son hipotexto de los cinematográficos pues indudablemente éstos han sido contruidos con base en aquéllos, quienes fungen como hipertexto.

La representación teatral de *Hamlet* llevada a cabo por Oscar y su compañía de teatro no es meramente gratuita, funge en los primeros instantes de su mención y manifestación como una cuestión en apariencia circunstancial, sin

⁴⁵ Esto da la impresión de que se trata, más allá de un personaje popular, de un rey.

embargo, está muy lejos de un simple homenaje por parte de Bergman a uno de los autores de literatura dramática mayormente admirados por él.

Durante la comida ofrecida por la familia Ekdahl tras el entierro de Oscar, los niños son retirados de la mesa y llevados a su habitación donde son espectadores de *Aladino*, Alexander dormita y Fanny se mantiene alerta ante algunos ruidos en la sala de estar, al asomarse descubren a su padre vestido de blanco tocando el piano quien los mira fijamente sin decir nada. Es ésta la primera manifestación de Oscar Ekdahl después de muerto, alusión al espectro del Rey Hamlet de la obra literaria.

El fantasma en *Hamlet* ronda el castillo de Elsinore, en *Fanny y Alexander* se trata de la mansión de la familia Ekdahl; aún con esa diferencia en los espacios por los que transitan ambas apariciones, el caos sigue siendo el factor en común para que se den manifestaciones de esa naturaleza. “El que los muertos vaguen por las calles en vez de reposar en la tumba es una forma de presentar dramáticamente el caos que existe. El orden se ha alterado hasta convertirse en lo opuesto”⁴⁶.

Hamlet y su conducta inestable ante la advertencia del espectro de su padre, perturban a su madre, quien envía a un intermediario para hacerlo entrar en razón y mejorar su trato hacia los demás e influir en esa actitud desafiante que ha tomado.

Alexander, por su parte, miente en la escuela, Emilie llama al obispo Edvard para que lo obligue a reflexionar y le ayude a arrepentirse. La forma en la que el obispo intenta ejercer influencia en el chico se da mediante una conversación en la que está presente Emilie:

-Buen día Alexander

-Buen día

-Nos conocimos antes, durante las más tristes circunstancias, cuando oficié el funeral de tu padre. Desde entonces tu madre ha acudido a mí con sus

⁴⁶ Margarita Quijano, *op.cit.*, p.11

preocupaciones, es natural. Soy un amigo cercano de tu abuela. Soy el guía espiritual de la parroquia

-El obispo ha sido muy bueno conmigo en este tiempo difícil

La participación del obispo en los asuntos familiares se convierte en determinante en la toma de decisiones en la vida de la viuda y sus hijos. Como un adolescente, Alexander ha echado mano de su imaginación⁴⁷ y ha contado a sus compañeros de clase que su madre lo vendió a un circo; al respecto, Edvard toma medidas para evitar que se repita un acto infame como en el que se vio involucrada su madre:

-No tengas miedo. Soy tu amigo y te deseo el bien. ¿Me crees o no? (Alexander se encoje de hombros)

-¿Por qué alguien miente?

-Porque no quiere decir la verdad

Para Edvard la mentira es una clase de enfermedad vergonzosa, sin importar cuán piadosa e ingeniosa sea, la imaginación para él es una fuerza extraña que ha sido otorgada por Dios exclusivamente a los artistas, excluyendo por completo de su apreciación a los niños. Para Claudio, Rey de Dinamarca, Hamlet es precisamente una vergüenza por su cosmovisión y comportamiento. Si bien el concepto de Edvard sobre su hijastro no es idéntico al señalado en la obra de Shakespeare, hay una ligera aproximación.

Las manifestaciones de cariño e interés entre Edvard y Emilie son cada vez más evidentes y la cercanía se traduce en un nuevo matrimonio en un lapso breve con respecto a la muerte de Oscar. Ante este acontecer, Edvard le pide a la viuda dejar su vida entera para unirse a él y ella, sin titubear, hace manifiesta su disposición para garantizar su deseo.

⁴⁷ No es la única ocasión en la que Alexander recurre a la imaginación, más adelante formula una anécdota en la que involucra al obispo y es motivo de sanciones severas que serán clave en el porvenir de los niños en la nueva vida de su madre.

Gertrudis se ha casado a poco tiempo de la muerte de su esposo, decisión que toma Emilie igualmente. El deseo y la lujuria son aquí una cara de la corrupción, esto afecta, en el caso de ambos hijos, su calidad emocional.

El rechazo de Alexander hacia su madre es evidente cuando reconoce abiertamente tenerle cariño a Edvard y a modo de reflexión le tranquiliza:

: -No actúes Hamlet, hijo mío. No soy la reina Gertrude y tu padrastro no es el rey de Dinamarca y este no es el castillo Elsinore, aunque se vea un poco sombrío.

Vemos a un personaje hablando de otro personaje y dando pistas⁴⁸, con un aire esclarecedor. Si en determinado momento el lector llegó a pensar que *Fanny y Alexander* era una reproducción de *Hamlet*, Emilie se encarga de situarle en el contexto propio del filme, particularmente en el marco de la historia planteada por Bergman y obviamente en el contexto en el que se desenvuelven los personajes de la familia Ekdahl.

Por engañoso que parezca, estamos frente a un filme, no frente a una obra teatral y, aunque hallemos ciertos vínculos entre las obras, no se llega a un paralelismo, ambas responden a cualidades específicas de sus respectivos medios y, al final, la interpretación se trata sólo de conjeturas.

No es la primera vez que Bergman, presenta esa suerte de reflexión en torno al carácter de los personajes, dejando a sus creaciones hablar por sí solas para explicar su postura con relación a los textos que confluyen en ellos y su sitio dentro de su propio contexto. De hecho, la primera manifestación de esta naturaleza se da justo cuando Oscar Ekdahl representa al fantasma del Rey Hamlet en el teatro; desconcertado, pregunta dónde se encuentra y qué hace justo antes del momento de caer, los personajes circundantes se encargan de ubicarle, explicando que se trata de una representación.

⁴⁸ Como huellas, esta información orienta al espectador, descarta o confirma hipótesis, son datos de carácter paratextual y el modo en el que son revelados se parece bastante a la autoreferencialidad

En pena constante, el espectro de Oscar se presenta ante su madre, de quien es turno de dejar en claro la situación:

-Disfruto ser una madre. Disfruto ser una actriz también pero prefiero ser una madre. Me gustaba tener una gran barriga y no daba nada por el teatro entonces. De cualquier manera todo es actuación, algunos personajes son buenos, otros no. Representé a una mamá, representé a Juliet y Margeta, de repente representé una viuda o una abuela. Un rol sigue al otro. En el teatro nunca te das por vencido...

Tras el rescate de los niños de la casa del obispo por parte del tío Isak, Alexander está perdido en la laberíntica casa de antigüedades; mientras busca el baño conversa finalmente con su padre, quien, hasta ese instante, había permanecido en silencio frente a su hijo⁴⁹. Las palabras intercambiadas en esta ocasión sugieren el rencor que el niño tiene hacia Edvard y su falta de fe pero ante todo, un fuerte interés porque algo importante haga tomar venganza de las situaciones por las que les hizo pasar mientras permanecían en casa de los Vergerus:

-No es mi culpa, todo sale mal. No puedo dejarte, simplemente no puedo.
-Estaría mejor si te vas al cielo, de cualquier manera no puedes ayudarnos
-He vivido toda mi vida con ustedes y con Emilie, la muerte no hace la diferencia, ¿qué pasa Alexander?
-¿Por qué no puedes ir con Dios y decirle que mate al obispo? ¿O a Dios no le importas o ninguno de nosotros? ¿Has visto a Dios por ahí en el otro lado? Nadie tiene un pensamiento en la cabeza, todos son unos idiotas.
-Debes ser amable con la gente

Durante el desarrollo de *Hamlet* la sed de venganza es recurrente y es justamente esa la vía que asegura la muerte trágica de los personajes. La sutileza y discreción caracterizan a Emilie, quien sabe que no puede faltar a la moral de su actual esposo pero tampoco al amor hacia sus hijos y su familia; en una noche de insomnio bebe un brebaje somnífero, Edvard le pide un poco

⁴⁹ Las primeras apariciones del espectro del rey en *Hamlet* son igualmente silenciosas, en el filme el fantasma mantiene una muy breve conversación con la abuela y, como en la obra literaria, es prácticamente su hijo quien escucha las palabras más profundas de quien pena sin descanso.

y cae rendido por el sueño. Con el conocimiento de los efectos que tres pastillas para procurar el descanso traen consigo, Emilie no sólo ha permitido que su esposo beba sino que le ha agregado tres píldoras para prolongar los resultados y poder huir para encontrarse con sus hijos.

Emilie confiesa los motivos por los que Edvard está parcialmente sedado, y, no obstante la debilidad física de la que es objeto, él le asegura que cambiará para tenerla a su lado de nuevo; sin embargo, la respuesta es exclusivamente negativa, lo que lo obliga a usar la amenaza como su recurso más poderoso:

-Envenenaré tu vida. Te seguiré pueblo por pueblo. Arruinaré el futuro de tus hijos
[...] estoy despierto, estoy horriblemente despierto

El encuentro de Alexander con Ismael Retzinsky ratifica el interés compartido por desquitar los malos momentos al lado del obispo y esto se asemeja al sentimiento negativo que Hamlet tiene hacia el asesino de su padre. Reflejo de la podredumbre que impregna el ambiente desde que Oscar muere, la venganza es entonces el único camino en el que los personajes pueden confiar para recuperar su tranquilidad:

-Has soportado pensamientos terribles, es casi doloroso estar junto a ti. También es atractivo, ¿quieres saber por qué?

-No creo que quiera saberlo

-¿Has oído de hacer una imagen de alguien que no te gusta y clavar agujas en él? Es un burdo método cuando piensas en los atajos que un pensamiento maligno puede tomar. Eres un pequeño extraño. No hablarás de lo que estás pensando. Estás pensando en la muerte de un hombre. Espera un segundo. Sé en quién estás pensando. Un hombre alto con poco pelo gris. Dime si me equivoco. Tiene ojos azules y cara de niño. Corrígeme si me equivoco. Está durmiendo y soñando que está arrodillado en el altar, sobre el altar cuelga un crucifijo. En su suelo se levanta y empieza a llorar. Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado? No hay respuesta. Ni siquiera una risa.

-No hables así

-No soy quien habla, eres tú

Similar a un catalizador de emociones, Ismael toma la palabra y habla de los deseos de Alexander que han permanecido guardados como si fueran suyos, como si ambos fueran una misma persona deseando el mal y su pensamiento lo suficientemente fuerte para lograr el objetivo.

La “tía”⁵⁰ Elsa, prisionera de una enfermedad que la mantenía en cama inmovilizada muere bajo circunstancias extrañas. Al tocar torpemente una lámpara cercana a su sitio de reposo se incendia la habitación obligándola a levantarse y correr por la casa hasta dar con la habitación de Edvard, se lanza contra él, quien permanece durmiendo aún víctima de los somníferos y sin poder evadir las llamas muere calcinado.

Muere la figura odiada y este suceso representa hasta entonces el respiro para la familia Ekdahl y los sucesos acaecidos confirman no únicamente el triunfo ante una venganza hasta cierto punto indirecta, justifican muchas de las acciones y comportamientos de los personajes involucrados. Y como muestra de la intranquilidad de un alma oscura, la sombra fantasmal del obispo Edvard Vergerus persigue al principal vengador, penando por doquier y amenazando a Alexander como lo hacía en vida, negándole escapatoria alguna.

Hasta este punto se ha hablado de *Hamlet* como hipotexto de *Fanny y Alexander*, tanto en materia de la historia y los personajes; no obstante, la obra escrita por Shakespeare es una derivación de textos previos también, lo cual expande los alcances de la comunicación textual originalmente planteada.

Hamlet de Shakespeare no es una creación que haya surgido por generación espontánea, sin referentes previos. La obra del dramaturgo inglés está basada en la leyenda danesa del siglo XII originalmente escrita en latín por Saxo Grammaticus.

En el año de 1570 el escritor francés Francois Belleforest la incluye en sus *Histoires Tragiques* y no fue sino hasta 1608 cuando se tradujo al inglés. La

⁵⁰ Se sabe después que no era tía de Edvard sino su esposa.

historia del príncipe de Dinamarca que es comisionado para vengar la muerte de su padre a manos de su tío (Claudio) quien se ha casado con su madre (Gertrudis). Bajo una pretendida locura, Hamlet asesina a Polonio, consejero del Rey Claudio.

La versión de Saxo Grammaticus es distinta de la de Belleforest y ésta a su vez difiere de la escrita por Shakespeare. Estos enlaces entre obras previas y posteriores son una muestra de la hipertextualidad y la serie de modificaciones que a lo largo del tiempo se fueron haciendo a la leyenda original, conciernen a la esencia de esta forma de comunicación entre los textos.

Uno de los factores de notable incidencia en las transformaciones entre el texto original y los sucesivos consiste en el idioma y la época. Con la finalidad de hacer comprensible una traducción, no se hace una traslación literal, se interpreta en primera instancia y se buscan los términos más adecuados para expresar las ideas sugeridas; de igual forma, el paso del tiempo tiene consecuencias en los usos y desusos de palabras.

Entre la obra de Shakespeare y la francesa, el fantasma del padre es producto de la imaginería del inglés con base en sus intereses dramáticos y, apoyado en determinados recursos, escribió uno de los dramas más complejos que se hubiesen visto en escena en Inglaterra.

Se puede decir entonces que la leyenda danesa llevada al papel por Saxo Grammaticus tiene eco en la de Belleforest y ésta en la de Shakespeare, produciendo una reverberación dentro de la de Bergman.

Este no es propiamente un trabajo de investigación sobre la vida y obra de los autores pero en la conversación entre los textos que específicamente tienen lugar en *Fanny y Alexander*, cada referencia es una totalidad, un universo en sí misma y es pertinente puntualizarlo para comprender cómo se ha ido hilvanando cada hebra en la madeja.

No obstante los intentos encubiertos o claramente manifestados por adaptar obras literarias, detectar las diferencias entre discursos contribuyen en la confirmación de que se trata de medios distintos y esto, en principio, imposibilita hacer una transferencia tal cual de una obra con elementos de naturaleza específica a otra con otras características como por vertimiento automático.

El asunto va más allá de una confrontación tecnológica, no se puede contar lo mismo pues no se utilizan los mismos medios para contarlos. "Resulta imposible disociar cualquier manifestación del pensamiento de las condiciones técnicas de inscripción, soporte y transmisión que la hicieron posible"⁵¹.

Cabe acotar, con relación a este punto, que existen variaciones notables entre los planteamientos de Shakespeare y los de Bergman, aunque ambos textos guarden un vínculo estrecho, pues la obra literaria es uno de los hipotextos de la cinematográfica; cada cual fue originada en un contexto muy particular. No son idénticas por mucho que uno se esfuerce en encontrar las partes similares como un reflejo, la semejanza es resultado de la actividad de un lector y puede o no coincidir con la de otros.

Al hacer la lectura, el espectador cuenta con múltiples opciones para relacionar el filme con otros textos, de la naturaleza que sea, se puede incluso no estar de acuerdo con esta propuesta o bien, encontrar más adelante otro parámetro referencial que dé otra clase de actualización al texto al hacer una nueva lectura⁵².

Leer a Bergman y hallar a Shakespeare es una puesta en práctica de la integración del conocimiento que se tiene a las nuevas experiencias, en la medida en la que un individuo se apoye en su bagaje enriquecerá su modo de apreciar, hará revivir trozos de la memoria y redimensionará su significado.

⁵¹ Jorge Urrutia, op.cit, p.14

⁵² Se sabe, por ejemplo, que al leer un libro en determinado momento y retomarlo tiempo después se aprecia de otra forma pues las experiencias del lector van cambiando y modifican su forma de percibir su entorno.

3.5.2 El dulce susurro de Hoffmann y la caja mágica de Bergman

La presencia de *El cascanueces* no se da exclusivamente al nivel de la alusión, si bien es cierto que algunos ambientes y circunstancias en el filme están impregnados de los planteados en el texto literario y la intención de visualizar en la pantalla un momento en particular de la creación de Hoffman es abiertamente manifestada en las memorias de Bergman, algunos de sus personajes han sido construidos con base en los dibujados por medio de palabras en la obra original.

El padrino Drosselmayer en el cuento, como el tío Isak en el filme, “en lugar de ocuparse como la mayor parte de sus camaradas, de matar correctamente y según las reglas más estrictas a las gentes vivas, dedicábase, por lo contrario, a dar vida a las cosas muertas; [...] llegó a hacer que las muñecas y los polichinelas pronunciasen palabras poco complicadas, tales como *papá, mamá, dada*; claro que lo hacían con una voz monótona y chillona que entristecía, porque se dada [sic] uno cuenta de que todo aquello no era otra cosa que un mecanismo automático combinado; y un mecanismo automático combinado es siempre dígame lo que se quiera, una parodia de lo creado por el Supremo Hacedor”⁵³.

El cascanueces plantea su historia a partir del 24 de diciembre, lo mismo ocurre en *Fanny y Alexander*. El cuento infantil fue pensado para los hijos de un amigo de Hoffman, y la forma de contar la historia da la impresión de que fuese el mismo autor quien lo contara de viva voz. Para *Fanny y Alexander*, se tiene una impresión cercana al estilo de la obra literaria con toda la intención de Bergman: “hay un cuento de Hoffman donde se habla de una enorme habitación mágica. Era esta habitación mágica la que se tenía que reconstruir en el escenario [...] hay una ilustración de las historias de E.T.A. Hoffman que me ha andado [sic] rondando por la cabeza una y otra vez. Es una imagen de *Cascanueces*. Dos niños acurrucados en el crepúsculo de Nochebuena esperan que enciendan el árbol de Navidad y que se abran las puertas del

⁵³ E.T.A. Hoffmann, *Historia de un cascanueces*, p. 9 y 10

salón. Es el punto de partida de la celebración navideña con que comienza *Fanny y Alexander*⁵⁴.

En el texto cinematográfico, Bergman ha hecho una parada en su infancia, la casa de su abuela, la cocinera huraña, el judío que adopta la forma del personaje Isak Jacobi, el tío Carl y sus flatulencias, la fantasía infantil es “como estrella de mar que se abre y se cierra, estas películas [las mejores, las más bellas] saben ofrecer y esconder el secreto de un mundo del cual son a la vez las únicas depositarias y el fascinante reflejo. La verdad es su verdad. La llevan en lo más profundo de sí mismas y, sin embargo, la pantalla se desgarrar en cada plano para propagarla a los cuatro vientos. Decir de alguna de ellas que es la más hermosa de las películas es decirlo todo. ¿Por qué? Porque es así. Y sólo el cine puede permitirse utilizar este razonamiento infantil sin sentir una falsa vergüenza”⁵⁵

Alexander recorre las habitaciones de la casa en absoluto silencio, aparentemente se ha quedado solo. Busca alguna compañía, nadie responde, como en un juego, acude a los rincones como si se escondiera de alguien, debajo de las cobijas de la cama de su abuela, detrás de los muros.

Una mesa de centro es el refugio menos cómodo para cerrar los ojos y abrir los sentidos, como en el texto de Hoffman en el que “Fritz, susurrando en secreto, reveló a su hermana menor (acababa de cumplir siete años) que desde las primeras horas de la mañana había estado oyendo ruidos, murmullos y suaves golpes en las habitaciones cerradas”⁵⁶. Alexander abre los ojos y escucha inmediatamente el reloj marcando una nueva hora, el silencio cubre la escena y de pronto se enciende una luz que anuncia un acontecimiento único, la escultura delgada y blanca que permanece al fondo de la sala de estar parece cobrar vida y por un instante hace un par de movimientos.

⁵⁴ Ingmar Bergman, *Imágenes*, p.308

⁵⁵ Antoine de Baecque, op cit, p. 79

⁵⁶ E.T.A. Hoffmann, *El casacanueces y el Rey de los ratones*, p.13

La irrupción del estruendo de una cubeta de metal utilizada por una de las mucamas interrumpe el espectáculo mágico, Alexander regresa a la realidad de manera abrupta, en seguida comienzan a desfilar aquellos personajes que se habían mantenido ausentes. El vagabundeo por la imaginación se ha suspendido, todo vuelve a la normalidad.

Esos paseos como espectador de la infancia y el innegable papel que la fantasía desempeña como el transporte del ensueño y que emprende un viaje alejado de lo insoportable de la realidad, cruza un pasadizo que conduce a un lugar en el que habitan Bergman y Hoffman:

Un personaje que, si ya es en sí mismo una idealización fantástica del propio Hoffmann, de los tíos de Hoffmann, una caricatura de muchos tipos por él conocidos y por él utilizados en una gran cantidad de sus cuentos, aquí se afantasma aún más, la caricatura adquiere tonos más extravagantes al convertirse a sí mismo en personaje de otro cuento, el que está dentro del cuento, el que cuenta el padrino cada noche a los niños y que al término será guía y explicación del final feliz de nuestro relato⁵⁷.

Coincidentemente, la apreciación de Bergman sobre la realidad guarda cercanía con los relatos infantiles:

Era difícil distinguir entre lo que yo fantaseaba y lo que se consideraba real. Haciendo un esfuerzo podía tal vez conseguir que la realidad fuese real, pero en ella había, por ejemplo, espectros y fantasmas. ¿Qué iba a hacer con ellos? Y los cuentos, ¿eran reales?⁵⁸.

El sufrimiento de los niños es detenido mágicamente. Al rescate llega el tío Isak de forma espontánea con una caja de madera de apariencia avejentada, una tela negra y sus manos encantadoras, sin necesidad de edecanes ni varita mágica ni música de fondo que anuncie alguna peripecia; mete a Fanny y Alexander al contenedor y sobre ellos deja caer suavemente la tela, un ligero movimiento de las manos y listo, los niños han sido transportados a un lugar seguro como por acto de magia.

⁵⁷ Juan Tébar en el prólogo a *El cascanueces y el Rey de los ratones*, p.9

⁵⁸ Ingmar Bergman, *op cit*, p.326

La imaginación es el estambre con el que se teje la ilusión y Bergman es el mago del acto principal de la noche. “[...]Vivo continuamente en mi infancia, deambulo por los oscuros cuartos, paseo por las silenciosas calles de Uppsala, estoy delante de la casa de verano escuchando el inmenso abedul. Me desplazo en cuestión de segundos. En realidad vivo continuamente en mi sueño y hago visitas a la realidad”⁵⁹.

3.5.3 *Fanny y Alexander en Fanny y Alexander*

Hasta aquí, el curso del análisis se ha enfocado a identificar aquellos vínculos entre el texto fílmico y otros de naturaleza literaria, tomándoles como ejemplo y desmenuzándolos en la medida de lo posible para poner en marcha la propuesta de análisis transtextual planteada por Genette. Como cualquier rompecabezas, en ocasiones resulta más sencillo encajar o desencajar ciertas piezas, regularmente son bastantes las que se unen con mayor facilidad y pocas las que solicitan un mayor cuidado pero esa condición no resta importancia a todas y cada una de ellas; hasta la pieza más convencional es indispensable en la apreciación global de una figura armada.

El cuidado dado al estudio de tales o cuales elementos se da en función sobre todo del interés que se tenga para guiar el rumbo de la investigación. Intentando entonces conservar ánimo hacia los horizontes menos explorados y que en apariencia solicitan de una mayor atención en su tratado; los hipotextos literarios que hasta aquí habían sido los protagonistas por excelencia del análisis ceden su lugar a hipotextos de otro tipo.

No resulta extraordinario hacer hallazgos de nexos entre películas, incluso hay una interminable lista de alusiones y referencias de todas las clases y variedades de enlaces y con toda seguridad se habrán hecho los análisis más profundos en torno a este tipo de trascendencia textual. Pero siempre es más enriquecedor dejarle la puerta abierta a la sorpresa y fortalecer el asombro en

⁵⁹ Ibid, p.22

los ojos que ven incluso los objetos más comunes, esto le devuelve el encanto a lo que a simple vista lo ha perdido.

¿Por qué el caso *Fanny y Alexander* sería candidato a ejercitar los principios de la maravilla? ¿Es una broma acaso el planteamiento de que *Fanny y Alexander* está vinculada a *Fanny y Alexander*? ¿Qué de distinto tiene *Fanny y Alexander* de *Fanny y Alexander*? Es comprensible en principio que esta clase de preguntas giren en torno a la sola idea que plantea el subtítulo de esta parada en el recorrido analítico y para poder continuar hacia el destino que se tiene trazado es necesario hacer hincapié en que efectivamente hay dos *Fanny y Alexander*, que se trata de dos textos audiovisuales del mismo autor y que difieren, hasta cierto punto, el uno del otro.

Se hizo originalmente una versión de *Fanny y Alexander* en 1982 con una duración de 5 horas pensada para transmitirse por televisión en 4 o 5 episodios, algo muy similar a una breve temporada de una miniserie. Tras el éxito obtenido, Bergman editó los más de 300 minutos originales de material para llevarla a la pantalla grande, así se obtuvo la edición comercial que se tiene actualmente más al alcance cuya duración es de 188 minutos.

Evidentemente hay una primera diferencia entre ambas versiones: la duración. Le sigue una distinción que no radica sólo en los medios de transmisión por los que se ha manifestado cada una⁶⁰.

El que el título no haya sido modificado no es de mucha ayuda para detectar de cuál de las dos versiones se trata, a menos que se recurra a los indicadores paratextuales como características contenidas en la portada o contraportada que orienten al espectador para detectar si se encuentra ante la versión corta o la larga. En virtud del tiempo se sabe que se aprecian dos versiones, pensemos en cada una de ellas como en dos textos vinculados entre sí pero cuyo contenido difiere en cierto sentido, por el número de elementos constitutivos y la manera en la que han sido dispuestos.

⁶⁰ La versión alargada, fuente de la segunda, fue filmada en formato de cine, a pesar de que se le concibiera pensando en hacer transmisiones televisivas

Un trabajo de edición sobre la versión original habla de un proceso discriminatorio, selectivo, derivado de poner en la balanza los elementos coincidentes con el objetivo perseguido por el autor. Esta actividad se propone articular las partes e integrarlas en una totalidad. Por consiguiente, la reedición persigue trabajar sobre el producto obtenido en un primer momento, se articulan nuevamente y se reintegran los componentes.

Si se redujo el tiempo, se han suprimido o acortado escenas y, en efecto, estas modificaciones afectan la apreciación que se tenía de la versión que se conoció en primera instancia. Sin lugar a dudas, el resultado final de la lectura sufre los cambios que se han hecho en el texto y la apreciación del texto que se había percibido en principio jamás se restituirá cuando se haga la lectura del que aún no se ha visto.

Mientras en la versión para cine la división del filme en sus fragmentos principales⁶¹ se infiere por medio de elementos audiovisuales que orientan al lector (nieve, celebración navideña, árbol de Navidad, etc), en la versión alargada sí se divide en partes o capítulos y cuenta cada cual con su respectivo señalamiento visual (intertítulos), muy posiblemente para facilitar la forma en la que se transmitiría en televisión.

El número de partes constitutivas no varía de una versión a otra, sin embargo, el despliegue audiovisual presenta diferencias. Los cambios más sustanciosos entre ambos textos son los siguientes:

1. Prólogo

- a) En la secuencia inicial en la que Alexander busca a su familia recorriendo la mansión Ekdahl, el adolescente hace una muy breve representación de un rey sobre una silla que simula un trono, en seguida libera una rata de una trampa

⁶¹ Siete en total (prólogo, Navidad, el fantasma, abatimiento, verano, demonios, epílogo)

- b) Al esconderse debajo de la mesa, la escultura del fondo de la habitación comienza a moverse como si tuviera vida propia y simultáneamente se aprecia una guadaña pasando sobre la alfombra que segundos más adelante confirma la aparición de una figura vestida de negro con el rostro de la muerte, al fondo suena el tintineo del reloj marcando las tres y el entorno es interrumpido abruptamente por el ruido de una especie de cubeta metálica utilizada en ese instante por una de las mucamas, la abuela invita a su nieto a jugar cartas

2. Primer acto: Navidad

- a) La familia Ekdahl ofrece una representación de una pastorela en el teatro local. Antes de que comience la función se hace un recorrido por distintos rostros y personajes asistentes que esperan la puesta en escena, los músicos afinan sus instrumentos y se observa a la familia Vergerus sentada entre el público. La pastorela, a pesar de ser una muy breve, se muestra de principio a fin mientras que en la versión corta sólo se aprecia el final de la misma
- b) Durante la cena, los personajes interactúan entre sí develando una ligera introducción de qué papel tiene cada uno en la familia. Incluso, es posible notar que la servidumbre cena con la familia y los niños, que en la versión corta parecen mudos testigos, conversan con los adultos
- c) Los niños van a la cama y Oscar les cuenta una historia fantástica sobre una silla de madera
- d) En la secuencia de la celebración navideña, Carl discute con su esposa sobre asuntos de su matrimonio antes de ir a la cama; en la edición televisiva esta acción se aprecia mucho más agresiva ya que ambos personajes en su diálogo se incluyen algunos insultos y palabras hirientes que no contiene la versión corta

3. Segundo acto: El fantasma

- a) El ensayo de *Hamlet* contiene el diálogo completo entre el príncipe Hamlet y el fantasma de su padre desde el momento en el que se manifiesta ante él para relatarle cómo y por qué murió

4. Tercer acto: Abatimiento

- a) Se lleva a cabo la puesta en escena que deja inconclusa Oscar y al término de la función, Emilie anuncia su retiro del teatro

5. Cuarto acto: Verano

- a) Justina, la sirvienta de la casa de Edvard delata a Alexander con detalle ante el sacerdote
- b) Alexander es encerrado en el ático y se le aparecen las dos hijas muertas de Edvard, le reclaman agresivamente por haber inventado esa historia en torno a su muerte. Emilie saca a su hijo del ático y lo lleva junto a su hermana para cuidarlos recostada junto a ellos, la relación entre Emilie y Edvard se observa fracturada

6. Quinto acto: Demonios

- a) El tío Isak rescata a los niños y los lleva a su casa, les lee un pasaje de la biblia mientras un despliegue de imágenes con referentes en otro filme de Bergman⁶² ilustran la lectura
- b) Los tíos Ekdahl visitan a Edvard para hablar sobre el futuro de Emilie y sus hijos
- c) Tras la muerte de Edvard, Emilie regresa al teatro

7. Epílogo

⁶² Personajes de *Fanny y Alexander* adoptan los roles de los personajes de otro filme de Bergman, *El séptimo sello* (1956). Este vínculo se identifica en la secuencia de los flagelantes, las acciones son muy parecidas, así como el entorno.

- a) Los personajes confirman su rumbo por medio de distintas intervenciones posteriores al reencuentro de la familia Ekdahl, esta parte del film es un poco más larga pues cada uno tiene su tiempo para plantear sus planes hacia el futuro. No obstante, más allá del tiempo de la secuencia, el final es similar entre las dos versiones

Las cinco horas de la versión extendida contienen definitivamente, muchos elementos simbólicos e información de peso que cambia no por completo pero sí de forma importante, la percepción general. Es obvio que se encuentran más elementos que en la versión subsecuente porque el tiempo lo permite y por ende, la versión editada es una suerte de sumario en la que se encuentra la esencia de la idea global.

Esos minutos que le faltan a la segunda versión proveen al espectador de datos de los personajes y acciones que amplían el panorama y estimulan una comprensión un poco más profunda de la totalidad, la causalidad es una de sus riquezas pues, sin siquiera preguntar o pedir explicaciones, al ver la segunda versión se brindan elementos suficientes que abastecen al espectador de la información necesaria para comprender el planteamiento general que hace Bergman.

Pensemos en la secuencia inicial planteada en la versión para cine. Alexander recorre la casa, el lugar permanece en silencio y él pregunta por sus compañeros de juego o su nana, sin obtener respuesta busca de forma lúdica refugios para observar desde ahí su alrededor, al dormir bajo una mesa la estatua del fondo de la sala parece cobrar vida y de pronto es interrumpida su visión, está de vuelta en la realidad. Esta parte de la película nos da la bienvenida al terreno de la imaginación, con los ojos abiertos o cerrados podemos convivir con objetos que cobran vida propia, ser el único habitante del mundo o hacer con lo que nos rodea lo que nos plazca.

Ahora vayamos a la misma parte del filme pero en la versión alargada. El niño camina por los pasillos y husmea en las habitaciones sin ruido alguno que dé muestras de otras presencias, pregunta por los demás, nadie le responde, encuentra un refugio debajo de la mesa de la sala y observa cómo la figura blanca del fondo comienza a moverse, al mismo tiempo una guadaña es arrastrada sobre la alfombra y en seguida hace su aparición la muerte, abruptamente la atmósfera silenciosa se ve interrumpida por el sonido de una cubeta.

Mientras una versión de esa secuencia da la impresión de estar introduciéndonos al paraíso de los sueños, la otra nos conduce además, entre pesadillas. La percepción al estar frente a una y otra versión de la misma secuencia varía, definitivamente se hace manifiesta la transformación propia del hipertexto pues una nos hace sentir seguros, felices, con esperanzas mientras la otra nos quita todo lo que se nos ha brindado, nos envuelve en escalofríos y nos llena de temores.

En definitiva, si se pretendiera hacer un análisis transtextual de la versión extendida no se obtendrían los mismos resultados pues tienen otros elementos como punto de partida para desarrollar los diferentes niveles de análisis. *Fanny y Alexander* para TV difiere de *Fanny y Alexander* para cine y sin lugar a dudas, cada texto tiene sus propias virtudes, sus propias cualidades que les ayudan a constituirse como totalidades autónomas por ser cada una un texto sin negar nunca su interdependencia.

4. Conclusiones

El análisis de una película se puede iniciar cuando se le ha visto más de una vez pues aquellos elementos que permanecen ocultos en un primer recorrido se van revelando conforme se aguzan los sentidos en busca de respuestas, “hay que aceptar que, inevitablemente, la primera vez que vemos una película sus efectos son hipnóticos, por mucho que dominemos la apreciación de sus formas. Una vez es insuficiente, y con seguridad todos hemos salido excitados de una sala creyendo que algo falta, pensando seriamente en volver a las butacas para descubrir si la experiencia fue verdadera, tan fuerte, curiosos por comprobar si las piezas coinciden como aparentemente lo hicieron hace sólo instantes”¹.

La cualidad principal de los análisis es la identificación por medio de la disección, como secuela se confirma o se refuta, se toma al final de la actividad examinadora una postura, una decisión. Tras esa especie de “descomposición” del todo en sus partes ha sido posible, en el plano más evidente, ubicar aquellos textos que, como partes de un gran rompecabezas, se unen en diversos grados y niveles para disponer de un texto concreto que no niega su esencia mosaica.

Un poco más allá de ese horizonte, resulta imposible hacer un estudio transtextual en el que la mirada crítica se pose únicamente en el texto como mero objeto pues siendo éste una estructura cargada de sentido, alimentada de un complejo de imágenes, sonidos, palabras, relatadas en el marco de un panorama contextual específico tanto en su producción como en su recepción, es ineludible el compromiso de contemplar aquellos otros factores que intervienen en cada etapa del proceso de trascendencia textual.

El término que sienta mejor a los trasvases y relaciones transtextuales es el de *referencias deliberadas* pues ciertos aspectos dentro del texto fílmico remiten al

¹ Alejandro Murillo Martínez, *op cit*, p.13

espectador a diversos textos y éstos están presentes por decisión del autor y no por obra del destino o la casualidad.

La mayor parte de los hallazgos referenciales en *Fanny y Alexander* corresponden al ámbito literario. El texto de “apoyo”, del que parte el nuevo entramado es crucial, sin su existencia como antecedente, sin su mención directa o indirecta, se habría complicado la percepción del filme de Bergman tal como ahora se le aprecia.

Como se pudo observar, algunos rasgos referenciales resultan más evidentes que otros y tan indiscutible resulta su presencia como el conocimiento previo del autor del nuevo texto sobre la existencia de los que preceden a su creación.

El autor es un sujeto social tanto como lo es el espectador y cuenta con una historia personal, un bagaje sociocultural que influye de forma decisiva en su concepción del mundo y es gracias a ello que elige fragmentos de su entorno para incluirlos en los universos que crea. Brinda pistas para el desciframiento, nos invita a leerlo como detectives en busca de evidencias, nos sugiere vías de acceso con sutileza o sin ella, todo ello para penetrar con mayor soltura en su texto; cuida mantener el interés y persigue ante todo, ser leído.

No hay una lista de lecturas ideales, ni obligaciones tajantes e inflexibles, en todo caso, un conjunto de elementos guía; cada lector posa su atención en los aspectos que más interés le generan, ingresa en el texto desde los puntos de acceso que él mismo genera y formula sus propias conclusiones, nada está dado de manera definitiva en la interpretación. “Tenemos que hacer conjeturas sobre el sentido del texto porque las intenciones del autor están más allá de nuestro alcance”².

El espectador ocupa un lugar privilegiado en el desciframiento, los textos se despliegan ante él y las partes constitutivas se mantienen unidas sólo gracias a su mirada. Cada uno de los indicios referenciales no tendrían la importancia

² Paul Ricoeur, *op.cit*, p.87

que, por ejemplo, en este trabajo adquieren si no se considera la competencia del lector o espectador para enfrentarse a los textos, quien recurre a un conjunto de esquemas producto del contexto y de su propia experiencia previa.

Por sí mismo un texto no posee sentido, éste es dotado en primera instancia por su emisor y en último momento por su lector, ambos los asignan mediante los procedimientos de que disponen dentro de su espacio social. Es esa capacidad para definir y redefinir imágenes, sonidos, palabras del filme lo que no sólo contribuye a tejer sino a desenredar la trama, los objetos tienen el sentido necesario con base en la competencia comunicativa de los sujetos partícipes del proceso comunicativo.

El texto sobrepasa las barreras superficiales, no es únicamente un conjunto de rasgos sintagmáticos sino una multitud de presuposiciones de otros textos, por lo tanto, el fenómeno de la transtextualidad, lejos de orientarse exclusiva y plenamente a los textos como objetos adopta el papel de brújula en la lectura, influyendo fuertemente en la percepción y, por supuesto en la interpretación.

Existen textos porque existen trasvases, existen textos porque existe la transtextualidad y el fenómeno de la trascendencia textual es posible, a su vez, porque existe un sujeto en la fase perceptiva. Se debe a ello la redimensión de la lectura, se constituye como una proyección múltiple de rutas de acceso al interior del mensaje facilitando la polisemia y la recurrencia a los pasajes de la memoria que se despliegan al rozarlos con los sentidos.

En *Fanny y Alexander*, como texto, no percibimos una aparición *transcriptiva* de los textos precedentes, incluso las escasas citas textuales adquieren un nuevo significado en el contexto en el que se les sitúa posteriormente y por ese hecho, aún si la puntuación fuera exactamente la misma que en la del origen, la distancia espacio temporal tanto de los autores como de las obras introduce una dinámica diversa en el establecimiento del sentido que cada fragmento del texto del que ahora forma parte posee.

Como todo camino recorrido no hay solo líneas rectas en el recorrido, al final habrá un recuento de los tropiezos y correcciones. El grado de transformación de un texto que tiene lugar en otro es, más que una labor, un empeño y éste tiende a facilitarse cuando se tienen las fuentes en sus idiomas originales; la traducción de por sí ya plantea una modificación, si se parte únicamente de textos modificados para detectar el punto de transformación, el ejercicio lector se puede ver viciado pues una traducción implica un proceso interpretativo en el que interfiere, no sólo el filtro del intérprete sino que emplea los anteojos de su experiencia para mirar a través de ellos.

“Quien borra, debe luego reescribir”³ y quien reescribe es un creador en principio por la diferencia contextual de cada una de las acciones. En cualquier disciplina se plantea de entrada la extensa posibilidad de mirar con nuevos ojos lo viejo y es esto lo que simultáneamente da acceso al enriquecimiento de las obras, de superponer sutil o abiertamente otros textos como si se tratara de caretas o antifaces, algunos ocultando lo que hay detrás, otros dejándolo asomar.

Genette hace énfasis en un tipo de trascendencia textual y deja en estudio algunas ideas muy generales de sobre los demás aspectos, no por descuido o apatía sino por el interés que le generaba la hipertextualidad al momento de elaborar su propuesta y ponerse en práctica en la literatura. Pocos intentos han derivado del expuesto por el autor francés y muchos menos son los que han conseguido desarrollar todas y cada una de las formas de manifestación de las referencias aplicadas al cine.

La transtextualidad permite valorar el funcionamiento interno y externo de los textos, se les observa como parte de la historia de la producción y se les ubica en su espacio cultural, lo cual permite estimar el modo en el que garantizan su original grado de manifestaciones dotadas de sentido.

³ Gérard Genette, *op. cit.*, p.72

Se dan las condiciones para que los textos hagan un recorrido en conjunto lo suficientemente estrecho como para desdoblar dependencias mutuas y procurar las condiciones idóneas para abrirse y mostrar cómo los distintos significados que corresponden a cada tejido se proyectan en un nuevo horizonte resignificándose.

A lo largo de estas páginas se han mencionado tres textos fílmicos distintos, el principal y desde el cual se ha desarrollado el análisis, así como una versión del mismo que le antecede y un texto posterior con un propósito diverso.

Como lo plantea Genette, todos los textos trascienden, sin embargo, este trabajo ha permitido observar que algunos tipos de transtextualidad tienden a ser más ricos en función de los textos desde los cuales se planteen. Si el análisis hubiese partido de la versión extendida de *Fanny y Alexander* las cosas habrían sido muy distintas pues la riqueza de la conversación textual radicaría en otros elementos. De este modo es posible comprender que aunque todos los textos son transtextuales, algunos lo son más que otros.

La hipertextualidad y la metatextualidad son los dos aspectos que mayor información despliegan al analizar *Fanny y Alexander* en su versión para cine, la razón de esta suerte de preferencia textual tiene mucho que ver con que si se le sitúa en una ligera línea del tiempo este texto fílmico se encuentra en medio, es decir, fue producto de la reelaboración y motivo de la elaboración de un texto nuevo que no se sujeta exclusivamente a una nueva presencia sino a dar lugar a la reflexividad, al fenómeno del cine dentro del cine.

Si de entrada un texto plantea una evasiva a la univocidad de sentido⁴, entonces su apreciación o lectura debe considerar una extendida gama de sentidos y, en consecuencia, abrir la puerta a múltiples interpretaciones, dejándolo trascender. Esto se fundamenta en lo convencional⁵ de la mirada, como una parte de la historia que ha enseñado a concebir el mundo y que no aísla el proceso de producción y apreciación de las obras pues, en ese sentido,

⁴ Desde su concepción

⁵ Como fruto de un convenio

tanto el productor como la obra y el lector se encuentran todo el tiempo al borde de la confluencia potencial.

La individualidad de la percepción es esa particularidad de la experiencia, pero también es lo auténtico de los objetos el estimulante primordial del descubrimiento y el asombro, en suma, de las experiencias únicas.

Las condiciones de generación de los textos varían y por mucho que se establezca una dependencia extrema, son irrepetibles. Vale la pena apreciar cada objeto como un universo único que puede interactuar con otros sin perder su condición hasta cierto grado autónoma, la atención a esto facilita la comprensión del mapa con direcciones múltiples, la lectura no lineal, la *redimensionalización* de la percepción.

Es posible hacer una lectura aislada de cada uno de los textos detectados en *Fanny y Alexander* (así como en cualquier otra obra), pues como totalidades conservan aspectos lo suficientemente propios como para proveer al lector de sus propias vías de acceso a los distintos firmamentos que plantean de manera particular; pero es el proceso de lectura no lineal el que no se reduce a la detección de la presencia de otros textos sino a otorgar las condiciones idóneas para que se consiga una comunicación óptima entre ellos⁶ y del resultado de la conversación textual se hilvanen nuevos rasgos línea a línea, imagen a imagen, palabra a palabra, que encenderán más y más focos, desenredando y enredando esa suerte de madeja con la que se teje el telar sin fin.

⁶ Proceso en el que de antemano interviene el sujeto productor de cada texto, así como las múltiples lecturas que ha hecho cada cual de las obras de los otros y la ilimitada gama de lecturas potenciales que se delinean segundo a segundo

5. Fuentes

Aumont, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.

Barthes, Roland, *El placer del texto*, S. XXI, México, 1984.

Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós. Barcelona, 1987.

Barthes, Roland. *From work to text*.

<http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/barthes-wt.html> (consulta 26/03/2007)

Bassols, Margarida y Anna M. Torrent, *Modelos textuales. Teoría y práctica*, Eumo-Octaedro, España, 1997.

Beaugrande, Robert-Alain de y Wolfgang Ulrich Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel. Barcelona, 1997.

Bengoechea Bartolomé, Mercedes y Ricardo Josué Sola Pouil. *Intertextuality/Intertextualidad*, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, 1997.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general II*, S.XXI, México, 1999.

Bergman, Ingmar, *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 1990.

Bergman, Ingmar, *La linterna mágica*, Tusquets, Barcelona, 2001.

Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, UNAM, México, 1996.

Beristain, Helena, *El horizonte interdisciplinario de la retórica*, UNAM, México, 2001.

Beristain, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (compiladores), *La dimensión retórica del texto literario*, UNAM. México, 2003.

Beristain, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (compiladores), *Los ejes de la retórica*, UNAM,

México, 2005.

Bianchi, Sebastián. *Operaciones hipertextuales*.

www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/INTERTEXTUALIDAD%20Y%20METATEXTUALIDAD.doc (consultado 04/08/08)

Bohorquez R., Douglas, *Teoría semiológica del texto literario*, Universidad de los Andes. Venezuela, 1986.

Bordwell, David, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 1994.

Camps, Anna y Marta Millán, *El papel de la actividad metalingüística en el aprendizaje de la escritura*, Homo Sapiens, Buenos Aires, 2000.

Carrol, Noël and Jinhee Choi. *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Blackwell, United Kingdom, 2006.

Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994.

Castellanos, Vicente, et al, *La experiencia estética en el cine*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2004.

Colaizzi, Giulia. *El acto cinematográfico: género y texto fílmico*.

http://www.ub.es/cdona/Lectora_07/1%20Introd%20Giulia%20MAQ.pdf

(consulta 31/03/07)

Cuoto, Cantero María del Pilar. *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el Cine: El malvado Carabel*. Tesis de Doctorado. Dir. José María Paz Gago.

Universidad de la Coruña. 2001. En:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02588363299192706317857/007168.pdf> (Consultado 01/04/07)

Davidson, Donald, *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, España, 2001.

De Baecque, *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Paidós, Barcelona, 2003.

De Peretti, Cristina, *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, España, 1997.

Eco, Umberto, *Sobre literatura*, Oceano y Riquer Editorial, Barcelona, 2002.

Film studies: critical approaches, Oxford University Press, Gran Bretaña, 2000.

Falcon Martínez, Constantino, et al, *Diccionario de mitología clásica 2*, Alianza, Madrid, 1999.

Foucault, Michel, *Language, counter-memory, practice. Selected essays and interviews*, Cornell University Press, 1986.

Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996.

Frías Navarro, Matilde, *Procesos creativos para la construcción de textos*, Cooperativa Editorial Magisterio, Colombia, 2000.

Garber, Marjore, *Shakespeare's Ghost Writers*, Routledge, Great Britain, 1981.

García Izquierdo, Isabel, *Análisis textual aplicado a la traducción*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2000.

Garibay K., Ángel Ma., *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, México, 2004.

Garrido Gallardo, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988.

Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.

Gerstner, David A. and Janet Staiger, *Autorship and film*, Routledge, Nueva York, 2003.

Godzich, Wlad, *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1998.

Halliday, M.A.K, *Linguistic Studies of Text and Discourse*, Continuum, Gran Bretaña, 2002.

- Handyside, Fiona. *The autor as imposter*. www.film-philosophy.com/2006v10n1/handyside.pdf (consultado 27/02/07)
- Hernández, César, et. al., *El comentario lingüístico de textos*, Ediciones Júcar, España, 1993.
- Hoffmann, E.T.A., *El cascanueces y el Rey de los ratones*, Anaya, Madrid, 1987.
- Hoffmann, E.T.A., *Historia de un cascanueces*, Editorial Renacimiento, México, 1963.
- Kristeva, Julia, *El texto en la novela*, Lumen, España, 1981.
- López Quiroz, Artemio, et. al, *Retóricas verbales y no verbales*, UNAM, México, 1996.
- Lucy, Niall, *Beyond semiotics. Text, Culture and Technology* Continuum, Gran Bretaña, 2001.
- Mangieri, Rocco, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Universidad de Murcia, España, 2001.
- Marin, Louis, *Estudios semiológicos* Comunicación, Madrid, 1978.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Mast, Gerald, et. al, *Film theory and criticism*, 4th edition, Oxford University Press, Nueva York, 1992.
- Mc Keown, Kathleen R, *Text generation. Using discourse strategies and focus constraints to generate natural language text*, Cambridge University Press. 1992.
- Mendoza Fillola, Antonio, *Tú, lector. Aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*, Octaedro, España, 1998.
- Metz, Christian, *El significante imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Mey, Jacob, *Pragmatics. An introduction*, Blackwell, UK, 2001.

- Michel, John, *Who Wrote Shakespeare?*, Thames and Hudson, Slovenia, 1999.
- Murillo Martínez, Alejandro. *Análisis cinematográfico de la película Perdidos en Tokio*. Tesina ensayo Licenciatura (Ciencias de la comunicación)-UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Asesor: Dr. Vicente Castellanos Cerda. México, 2007.
- Navarrete, Luis. *Una aproximación al metacine*.
<http://www.zemos98.org/spip.php?article28> (consultado 04/08/08)
- Navarro, Durán Rosa, *La mirada al texto. El comentario de textos literarios*, Ariel, Barcelona, 1995.
- Núñez, Rafael y Enrique del Teso, *Semántica y pragmática del texto común*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Pardo Jiménez, Pedro. *Le médianoche amoureux de Michel Tournier: el juego de la transtextualidad*.
http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=205231&orden=86565
(consultado 04/08/08)
- Pérez Grajales, Héctor, *Comprensión y producción de textos*, Cooperativa Editorial Magisterio, Colombia, 2006.
- Pinel, Vincent, *El montaje. El espacio y el tiempo del film*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Pujante, David, *Manual de retórica*, Castalia Universidad, Madrid, 2008.
- Quijano, Margarita, *Hamlet y sus críticos*, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Letras Inglesas, México, 1962.
- Rabiger, Michael. *Directing Film Techniques and Aesthetics*, Third Edition, Focal Press, a un costado de lo de Götland
- Rabinovich Kaufman, Silvana. *La huella en el Palimpsesto : la escritura de Levinas desde la perspectiva de la transtextualidad*. Tesis Doctorado (Doctorado en Filosofía)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Asesor: Enrique Dussel Ambrosini. México, 2000.

Reyes, Graciela, *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Arco Libros, Madrid, 1994.

Ricks, Christopher, *Allusion to the Poets*. Oxford University Press, New York, 2004.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, S.XXI. México, 1999.

Romero, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*, UNAM, México, 2006.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.

Shakespeare, William, *Hamlet*, Libros del Zorzal, Buenos Aire, 2006.

Stam, Robert y Toby Miller, *Film and Theory. An antology*, Balckwell, Gran Bretaña, 2000.

Stam, Robert and Alessandra Raengo. *Literature and film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* . Blackwell. United Kingdom, 2003.

Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature*, Columbia University Press, USA, 1992.

Steene, Birgitta. *Ingmar Bergman. A reference guide*. Amsterdam University Press. Amsterdam, 2005.

Strindberg, August, *Plays By August Strindberg: The Dream Play-The Link-The Dance of Death*, Duckworth, London, 1913.

Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna, Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. México, 1993.

Thompson, John B, *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998.

Tomás, Facundo e Isabel Justo, *Pigmalión o el amor por lo creado*, Anthropos, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2005.

Van Dijk, Teun A. , *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario* Paidós, España, 1989.

Wells, Stanley and Gary Taylor, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Second Edition, Oxford University Press, Italy, 2006.

Widdowson, H.G, *Text, Context, Pretext. Critical Issues in Discourse Analysis* Blackwell, Reino Unido, 2004.

Zecchetto, Victorino (coord), *Seis semiólogos en busca del lector*, Circus-La Crujía. Argentina, 2002.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier, *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2004.

Películas y video

Arabella, Richard Strauss, Louisa Bricetti (prod.), The Metropolitan Opera, Germany, 2001

Documento Fanny y Alexander (Dokument Fanny och Alexander), Ingmar Bergman, Suecia, 1986, 110 min

El séptimo sello (Det sjunde inselget), Ingmar Bergman, Suecia, 1956

Fanny y Alexander (Fanny och Alexander), Ingmar Bergman, Suecia-Francia-Alemania, 1983, 188 min

Fanny and Alexander (Fanny och Alexander), Ingmar Bergman, Sweden-France-Germany, 1982, 309 min