

***La leyenda de Gösta Berling:
una propuesta didáctica desde la interrelación
Literatura/Cine***

***Gösta Berlings Saga:
a teaching proposal from the interaction Literature / Cinema***

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura
angmanso@unex.es

DOI: 10.17398/1988-8430.26.193

Recibido el 28 de noviembre de 2015
Aprobado el 16 de mayo de 2016

Resumen: El presente estudio tiene como objetivo trazar una estrategia didáctica para potenciar la lectura de los grandes clásicos de la Literatura Universal en el aula de enseñanza obligatoria. La propuesta se concretiza en la aproximación a la novelista sueca Selma Lagerlöff –la primera mujer Premio Nobel de Literatura– a través de la película *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berlings Saga*, 1924), dirigida por Mauritz Stiller y considerada una de las obras maestras del cine silente nórdico. Mediante esta guía de lectura-visionado, los alumnos pueden analizar un aspecto tan inédito como es el reflejo de la palabra en el cine mudo. Desde esta perspectiva, la relación interdisciplinar Literatura/Cine se percibe como una herramienta pedagógica polivalente, al menos en un doble sentido: por una parte, proporcionar a los adolescentes unos conocimientos literarios que el currículo no contempla; de otro, iniciarlos en la praxis de un análisis audiovisual cada vez más omnipresente y demandado.

Palabras clave: material didáctico; literatura escandinava; leyenda; historia del cine; actividad fuera del programa.

Abstract: The present study aims to draw a teaching strategy to enhance the reading of the great classics of World Literature in the classroom of compulsory education. Our specific proposal is the approach to the Swedish novelist Selma Lagerlöff –the first woman Nobel Prize for Literature– through the movie *Gösta Berlings Saga* (1924), directed by Mauritz Stiller and considered one of the masterpieces of Nordic silent film. By this reader-viewing guide, students can analyze an unknown aspect such as the reflection of the word in silent cinema. From this perspective, interdisciplinary relationship between Literature / Film is perceived as a versatile educational tool, at least in two ways: firstly, to provide adolescents with a literary knowledge that the curriculum does not provide; otherwise, to introduce them to the practice of an audiovisual analysis which is greater and greater.

Key words: teaching materials; Scandinavian literature; legends; history of cinema; extracurricular activities.

1.- Una aproximación de Selma Lagerlöf al aula

El currículo vigente de Educación Secundaria y de Bachillerato en España no contempla contenidos de Literatura Universal, salvo para aquellos alumnos que opcionalmente decidan recibir esta asignatura en el primer curso de la etapa preuniversitaria. En efecto, ni siquiera las programaciones didácticas y libros de texto de las distintas Lenguas Extranjeras (la obligatoria Inglés y las demás como optativas) abordan de forma transversal los grandes autores y las obras más representativas de los idiomas estudiados.

Ni que decir tiene que esta circunstancia se traduce en una laguna –y no de corto alcance– en la formación académica del alumnado. De ahí la necesidad de crear recursos y propuestas didácticas que permitan paliar esta deficiencia del sistema educativo. Y es precisamente ahí donde entra de lleno la labor del docente (o del Departamento si se plantea de forma colectiva), mediante el diseño de actividades que permitan subsanar estos defectos del currículo.

El objetivo que se persigue es que los estudiantes, independientemente del itinerario que cursen, obtengan como mínimo ligeras nociones acerca de los grandes autores de la Literatura Universal, por ejemplo de aquellos galardonados con el Premio Nobel (excepción hecha de los españoles e iberoamericanos, cuya biografía y obra aparecen someramente recogidos en la asignatura de Literatura Española). La meta última, por supuesto, consiste en que el alumno posea la mayor y mejor cultura general posible al finalizar la enseñanza no universitaria. Todo ello en el marco de la búsqueda de esa excelencia académica que nada tiene que ver con cuestiones de financiación.

En este orden de cosas, la interrelación Literatura/Cine (o viceversa) se presenta como un recurso didáctico de primera magnitud para acercar a los jóvenes no sólo a unos conocimientos literarios que el currículo deja al descubierto, sino también a una cultura audiovisual que cada vez cobra mayor protagonismo en el mundo que nos rodea. Ciertamente, esta relación interdisciplinar permite iniciar a los alumnos en un análisis de la imagen que, por el momento, parece vedado a quienes se matriculan en el Bachillerato de Artes, el único en el que se imparten las asignaturas de Cultura Audiovisual e Historia del Arte (ambas incluyen unidades dedicadas a la Historia del Cine). Desde la perspectiva del docente, del claustro si se quiere, este planteamiento favorece una positiva interacción entre los departamentos de Lengua y Literatura, por una parte, y de Ciencias Sociales, por otra, en la línea del denominado aprendizaje basado en proyectos que tan en boga se encuentra en la actualidad.

Las presentes páginas recogen, pues, una propuesta didáctica para llevar al aula, de forma independiente pero complementaria a la programación, una novela y su correspondiente adaptación cinematográfica. En esta ocasión concreta, se trata de *La leyenda de Gösta Berling*¹, obra de la novelista sueca Selma Lagerlöf –la

¹ Lagerlöf, S. (2003). *La saga de Gösta Berling*. Barcelona: Círculo de Lectores.

primera mujer laureada con el Premio Nobel de Literatura—, y de la versión fílmica realizada por el también escandinavo Mauritz Stiller (*Gösta Berlings Saga*, 1924). Nuestro planteamiento propone una metodología muy simple: visionado y posterior análisis novela/película a través de la selección de unas secuencias concretas del largometraje. De ahí que los epígrafes que siguen a continuación constituyan una especie de guía docente de lectura-visionado destinada a poner en práctica en clase esta interrelación Literatura/Cine que persigue ampliar los conocimientos del alumno con contenidos que van más allá del mero currículo. Como tal propuesta didáctica, en fin, su visionado puede complementarse con actividades que también pueden funcionar como forma de evaluación; para ello, con el fin de destacar la actualidad del análisis que se hace en las presentes páginas, se puede proceder al examen del filme *Blancanieves* (2012), del director español Pablo Berger, mudo y en blanco y negro a pesar de ser una película contemporánea.

Cabe puntualizar que el recurso a Selma Lagerlöf (Marbacka, 1858-1940) no es casual, pues es la autora de uno de los primeros relatos infantiles nacidos específicamente con fines escolares: se trata de *El maravilloso viaje del pequeño Nils* (1907), también titulado en español *Las aventuras de Nils Holgersson* (desde la edición de 1956 hasta la actualidad)².

2.- Datos y pautas para el visionado en clase del filme de Mauritz Stiller

El cine mudo conoció su máximo esplendor en los años que siguieron al armisticio de la Primera Guerra Mundial. Transcurrido apenas un cuarto de siglo desde su nacimiento, el Séptimo Arte reunía ya los mecanismos necesarios para alumbrar algunas de las que han sido catalogadas como sus obras maestras, películas basadas en la belleza plástica y la fuerza expresiva de la imagen.

² Lagerlöf, S. (2006). *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*. Madrid: Akal.

La leyenda de Gösta Berling, dirigida por Mauritz Stiller (Helsinki, 1883-Estocolmo, 1928) en 1924, constituye, sin lugar a dudas, uno de los tesoros del cine silente sueco. En un contexto –el de la década de los veinte– en el que se multiplicaban los intentos por incorporar diálogos y otros efectos sonoros previamente “grabados” a la banda visual, este filme llama poderosamente la atención a partir de los recursos empleados en sus fotogramas e intertítulos para recrear distintas artes y disciplinas basadas en la palabra.

Con el largometraje *La leyenda de Gösta Berling* Mauritz Stiller³ llevaba a la gran pantalla una de la obras más aclamadas de la escritora Selma Lagerlöf. Era ésta la tercera vez que el cineasta recurría a una novela de su compatriota, tras los éxitos obtenidos con *El tesoro de Arne (Herr Arnes Pengar, 1919)* y *El viejo castillo (Gunnar Hedes Saga, 1923)*, basadas también en la producción de Lagerlöf.

Ciertamente, *La leyenda de Gösta Berling* resulta bastante fidedigna al tono epopéyico de su referente literario, poblado de personajes con pasiones irrefrenables, viejas maldiciones y trágicos desenlaces, heredados en su mayoría de las leyendas ancestrales del folclore escandinavo⁴.

Si bien para el alumno es aconsejable la selección de determinados pasajes (según se propone en epígrafes posteriores), conviene partir de una sinopsis global de la película. Así, a pesar de las importantes mutilaciones sufridas en el desarrollo de su trama,

³ La bibliografía en torno a este cineasta sueco es bastante reducida; en el ámbito español puede citarse vv. AA. (1978). *Clásicos del cine sueco: Sjöström, Stiller y contemporáneos*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

⁴ De hecho, el título original tanto de la novela como de la película, *Gösta Berlings Saga*, hace alusión al género literario de la “saga”, narraciones épico-legendarias propias de la antigua literatura nórdica, las cuales gozaron de gran aceptación e influencia en los territorios de las actuales Islandia, Noruega, Suecia, Dinamarca y Alemania entre los siglos XII y XIV.

puede invitarse al alumno a reconstruir el relato fílmico del siguiente modo: en la Suecia del primer cuarto del siglo XIX, Gösta Berling es un joven predicador cuya adición a la bebida provoca que sea expulsado de la parroquia en la que ejerce. Excomulgado, la condesa Märtha Dohna lo acoge como tutor de su hijastra Ebba, con el propósito de que ésta acabe enamorándose del apuesto joven, ya que el matrimonio de Ebba con un plebeyo convertiría a su hijo Henrik en el único heredero de la fortuna familiar. Este último acaba de regresar de Italia, donde ha contraído matrimonio con la bella Elizabeth. Se encomienda a Berling que enseñe a hablar correctamente el sueco a la extranjera, y entre ambos nace una mutua atracción.

Transcurrido algún tiempo, Ebba conoce las verdaderas intenciones que su madrastra tiene para ella mientras la condesa Märtha se sincera con Elizabeth durante una fiesta celebrada en la mansión de Ekeby, propiedad del Mayor Samzelius. Consciente de que tanto Ebba como Elizabeth conocen ya su vergonzante pasado, Gösta renuncia a sus servicios con la familia Dohna y pide protección a Samzelius, cuya residencia acoge a numerosos damnificados de las guerras napoleónicas y nobles arruinados.

Una vez en Ekeby, se informa al protagonista de que Ebba había enfermado y fallecido tras su marcha. El sentimiento de culpabilidad lo conduce a un intento de suicidio que Margaret Samzelius consigue impedir narrándole su también infeliz pasado: sus padres se opusieron a que se casara con el hombre al que amaba porque éste no gozaba de una posición acomodada, y la obligaron a contraer matrimonio con Samzelius. Paradójicamente, años más tarde el amante regresó convertido en un hombre rico, y adquirió Ekeby.

En otro de los frecuentes banquetes ofrecidos por el matrimonio Samzelius, Melchor Sinclair –uno de los invitados– sorprende a Berling besando a su hija Marianne, de la que reniega. En esa misma fiesta, se revela al Mayor Samzelius que su esposa, Margaret, fue amante de Altringer, el anterior dueño de Ekeby. Al

comprender la auténtica razón por la que éste le había legado su residencia al morir, Samzelius repudia a Margaret y regala Ekeby a quienes allí se refugian.

Gösta Berling sale en busca de la señora Samzelius, pero a quien encuentra abandonada en mitad de la nieve es a Marianne, pues su padre no le permite entrar en casa. Al manifestar síntomas de que se encuentra enferma, Gösta la lleva de regreso a Ekeby. Mientras tanto, Margaret Samzelius se ha refugiado en la casa de su madre, con quien se había enfrentado años atrás a causa de su adulterio. Ambas se reconcilian en el lecho de muerte de la anciana, y es entonces cuando Margaret, en un intento de purificar tal pecado, toma la decisión de incendiar la mansión heredada de su amante.

Días más tarde, Berling acude a Ekeby para visitar a Marianne, cuyo rostro ha quedado desfigurado a causa de la viruela que ha padecido. De forma paralela a este reencuentro, Margaret prende fuego a la mansión. El personaje principal consigue rescatar a Marianne de las llamas; apiadado de su hija, Melchor Sinclair se reconcilia con ella y la acoge de nuevo en el seno familiar.

Entre tanto, Elizabeth, la joven y bella esposa del conde Henrik Dohna, se ha trasladado hasta Ekeby para encontrarse con Gösta, de quien está enamorada. Tras escapar en un trineo de la persecución de una manada de lobos, ambos se declaran su amor, aunque comprenden que las circunstancias los obliguen a permanecer separados.

Algún tiempo después, Henrik recibe una notificación según la cual su matrimonio con Elizabeth no es legal. La joven, sin embargo, se niega a regularizar los documentos y, tras abandonar al conde, es acogida por la familia Sinclair. Decidida a regresar a Italia, visita a Margaret Samzelius para despedirse de ella. Allí acude Gösta Berling, que ha conseguido reconstruir Ekeby, para reunirse finalmente con su amada Elizabeth.

Como puede comprobarse, a pesar de desarrollar varias acciones paralelas e incluir un número considerable de personajes, el hilo argumental insiste en la presentación de las relaciones sentimentales del protagonista.

En otro orden de cosas, en *La leyenda de Gösta Berling* confluyen tres de los temas recurrentes de la tradición fílmica nórdica. En primer lugar, la utilización del encantador paisaje escandinavo no sólo como componente estético, sino sobre todo como representación sensible de la psicología de los personajes, hasta el punto de que la propia naturaleza llega a convertirse en un personaje más dentro del filme: así, las imágenes de los bosques, los lagos helados y las grandes llanuras cubiertas de nieve de la región de Värmland (provincia natal de la Lagerlöf, y marco geográfico en el que se encuadran tanto la novela como su versión fílmica) no sólo confieren belleza plástica a la película, sino que tal paisaje llega a dotar a la historia de una notable fuerza psicológica, para reflejar el estado anímico de los personajes, según es habitual en el cine de Stiller en particular y el nórdico en general⁵. En segundo lugar, el hecho de que el guión adapte una obra de Selma Lagerlöf constituye, probablemente, el mejor ejemplo de la imbricación Cine/Literatura que define a la industria fílmica del Norte de Europa en las décadas iniciales de su existencia: y es que entre Sjöström y Stiller llegaron a adaptar hasta nueve de las novelas de la Premio Nobel, entre las que destacan *Tösen från Stormyrtorpet* (1917), *Los hijos de Ingemar (Ingemarssönnerna)*, 1918), *Karin Ingmarsdotter* (1920), *La carreta fantasma (Körkarlen)*, 1921), *The tower of lies* (1925)⁶, junto con las ya mencionadas *El tesoro de Arne*, *El viejo*

⁵ Vid. Talens, J. y Zunzunegui, S. [Coords.] (1998). *Historia General del Cine. Volumen III: Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, 41-74, y Jeanne R. y Ford CH. (1998). *Historia ilustrada del cine (I): El cine mudo*. Madrid: Alianza, 49-53, 97-99 y 187-197. *Fresas salvajes* también constituye un ejemplo muy elocuente en este sentido, según se analiza en García-Manso, A. (2005). *Fresas salvajes (Smultrostället, 1957)*: un «viaje inverso» de Ingmar Bergman a través de la tradición fílmica nórdica. *Norba-Arte*, 25, 247-267.

⁶ Filmada en Hollywood a partir del relato *Kejsaren av Portugallien. En Värmlandsberättelse* (1914).

castillo y, por supuesto, la que en estas páginas nos ocupa. Finalmente, el alcoholismo del que Gösta Berling aparece como víctima en los primeros compases de la película representa otra de las constantes temáticas de las letras y la cinematografía nórdicas⁷, siendo paradigmático a este respecto el caso de David Holm, el protagonista de *La carreta fantasma*.

Cuando Stiller la rodó en 1923 la película tenía una duración inicial de aproximadamente tres horas. De ahí que se estrenara en dos partes: la primera, el 10 de marzo de 1924 en el Röda Kvarn de Estocolmo, siete días antes que su continuación. No obstante, en 1934 sería reeditada por su guionista, Ragnar Hyltén-Cavallius, que le amputó prácticamente la mitad de su metraje, ya que su estreno en Hollywood respondía exclusivamente al mito creado en torno a Greta Garbo, la actriz protagonista⁸.

Desde el punto de vista de la Historia del Cine, *La leyenda de Gösta Berling* es considerada por muchos la obra cumbre de la filmografía de Stiller así como la película que cierra la edad dorada del cine mudo sueco. Los epígrafes que se incluyen a continuación, según se anunciaba en líneas anteriores, examinan un aspecto hasta ahora inédito de este largometraje: la presencia de la Lengua y la Literatura –incluso su didáctica– en las imágenes del cine silente.

⁷ Vid. Puigdomènech López, J. (2002). *Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la UB.

⁸ A título anecdótico, se puede recordar que Mauritz Stiller fue el descubridor de la que estaba llamada a convertirse en uno de los grandes mitos del Séptimo Arte: para completar el reparto de su película, Stiller recurrió a su amigo Gustav Molander, director de la Escuela dramática del Teatro Real de Estocolmo, que le envió a sus discípulos más aventajados. Entre ellos estaba Greta-Lovisa Gustafsson, cuyo apellido cambió el cineasta por el de “Garbo”. Stiller, que actuó siempre como “pígmalión” de la actriz, aceptó la invitación de Louis B. Mayer de ir a América con la condición de que ésta pudiera acompañarle: allí Greta Garbo se consagró y se convirtió en “La Divina”.

3.- El reflejo de la palabra en el cine mudo

Cuatro son los momentos a lo largo del metraje que el docente puede seleccionar de forma específica para que los alumnos se acerquen a la obra de Selma Lagerlöff y lo hagan, además, desde los presupuestos de la asignatura de Lengua y Literatura.

3.1.- Un ejemplo de oratoria

En los primeros minutos del metraje, un *flash-back* muestra al personaje Gösta Berling en sus tiempos de joven predicador (en el filme el inglés *priest* suele ser traducido como “predicador” antes que como “sacerdote” o “cura”) dirigiéndose desde el púlpito a sus feligreses. Puede establecerse un paralelismo entre lo que expone esta secuencia y la oratoria clásica: cuando el protagonista sube al púlpito lo primero que hace, antes incluso de localizar la lectura bíblica, es dar la vuelta a un reloj de arena. Este hecho concreto suscita en el espectador el recuerdo de la clepsidra o reloj de agua utilizado en la Antigüedad y, sobre todo, su función de limitar cronológicamente las distintas intervenciones que tenían lugar dentro del contexto judicial de la retórica pre-aristotélica, puesto que la sesión tenía una duración máxima de un día. Y es que, a pesar de que la plática de Berling se enmarca en un contexto religioso, el personaje está actuando a fin de cuentas como un abogado defensor de su propio comportamiento.

Asimismo, pueden diferenciarse algunos de los procedimientos de elaboración del discurso que propone la oratoria clásica (los denominados *officia oratoris*): de tal forma, antes de comenzar a hablar, el predicador reflexiona durante unos momentos, es decir, lleva a cabo un proceso de *inventio* (el intertítulo “Súbitamente se sintió inspirado” refuerza esta sensación). Además, esta inspiración repentina contribuye a la calidad de improvisado que debía revestir el discurso en la época clásica. Si bien las imágenes no permiten

identificar otras partes del discurso como la *dispositio*, la *elocutio*, o la *memoria*, sí registran la *actio* (en concreto, la mirada que dirige Gösta a los fieles antes de iniciar su discurso, la gesticulación con manos y brazos, y la expresión del rostro, la cual hace imaginar, incluso, la modulación de su voz). Por otra parte, con sus palabras, el protagonista consigue cumplir el objetivo primordial de la retórica, es decir, la persuasión del receptor (así lo confirman los intertítulos “Los llevó al arrepentimiento” y “Elevó sus espíritus a los cielos”).

Finalmente, no huelga señalar la consideración de la palabra como “poder que deleita y hechiza” en el sentido de la oratoria homérica. La clave viene aportada por el intertítulo “Encontró las palabras más dulces”. Esta referencia se halla presente en diversos pasajes de los poemas homéricos. Por ejemplo, en *Ilíada*, I, 247-249, se puede leer: “Entre ellos Néstor, de meliflua voz, se levantó, el sonoro orador de los pilios, de cuya lengua, más dulce que la miel, fluía la palabra”⁹; en *Odisea*, VIII, 158-177, Ulises reflexiona ante Euríalo sobre el don de la elocuencia: “(...) Los otros arrobados le observan y él habla seguro en la plaza con modesta dulzura...”¹⁰; en la misma obra, en el capítulo XII, las sirenas hacen referencia a “(...) Esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye”¹¹. La palabra persuasiva de la que se nutre la oratoria queda por tanto recogida en los fotogramas del cine mudo, como bien demuestra esta secuencia de *La leyenda de Gösta Berling*.

3.2.- La referencia a la poesía

Según se señalaba en páginas previas, después de haber abandonado sus funciones sacerdotales, Gösta Berling es acogido por la condesa Märtha Dohna como tutor de su hijastra Ebba. En una ocasión Gösta acompaña a Ebba a visitar el monumento funerario de

⁹ *Il.* 1. 247-249.

¹⁰ *Od.* 8. 158-177.

¹¹ *Od.* 12.

la madre de ésta, momento que la alumna aprovecha para pedir a su profesor que le lea el que era el poema favorito de su difunta madre. De esta manera tan sutil queda reflejada la poesía en el cine silente: la cámara enfoca primero a Berling recitando los versos iniciales de la composición, y seguidamente capta un plano medio de Ebba, cuyo rostro, con los ojos cerrados, expresa nítidamente su éxtasis. Que el espectador desconozca cuál es el autor o la obra concretos al que pertenece dicho poema es, al fin y al cabo, un detalle irrelevante; lo trascendente es que un arte carente de expresión oral pueda plasmar a través de la imagen el amplio universo de la palabra representado por la lírica.

3.3.- Lecciones de gramática

La escena que recrea la llegada de Henrik Dohna y su esposa Elizabeth procedentes de Italia permite abordar cuestiones filológicas en el cine mudo. Las imágenes recogen claramente cómo el conde corrige algo que acaba de decir su esposa, pero los intertítulos son definitivos: Elizabeth ha pronunciado “Dios mío, las uvas son más dulces *in Italia*” (**on Italy*, en inglés) y Henrik le explica que se dice “*en Italia*” (*in Italy*), y añade que el tutor de Ebba tendrá que enseñarle a hablar sueco. ¿Y cómo es posible reflejar la enseñanza y el aprendizaje de idiomas en el cine mudo? Simplemente a través de los fotogramas: el plano siguiente muestra a Gösta y Elizabeth en el transcurso de una lección, si bien los intertítulos colaboran y permiten comprender que el protagonista está ayudando a la joven a conjugar el verbo “amar” (“*I shall love... ,you shall love...*”)¹², circunstancia a la que puede achacarse una doble interpretación: por una parte, el verbo “amar” es el que suele tomarse como paradigma –al menos en castellano– en la flexión verbal de la primera conjugación, y, por otra, actúa como símbolo del sentimiento que se está desarrollando entre ambos personajes.

¹² Este intertítulo está traducido al español, sin embargo, como “Yo debo amar, tú debes amar”.

3.4.- Una representación teatral

De forma paralela a la celebración de una de las habituales cenas ofrecidas por la dueña de la casa, Margaret Sanmzelius, tiene lugar la representación de una obra de teatro: en ella, Gösta y su compañera de reparto, Marianne Sinclair, aparecen ataviados con ropas y motivos españoles e interpretando un baile con pasos similares a los del flamenco, lo que hace pensar que podría tratarse de una adaptación dramática de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée o bien de la ópera homónima de Georges Bizet. Ahora bien, hay que tener en cuenta que tanto la película de Stiller como la novela de Lagerlöf en la que se inspira están ambientadas en los años veinte del siglo XIX, es decir, dos décadas antes de que Mérimée publicase su novela (1845) y mucho antes, por consiguiente, de que Bizet adaptara la novela de su compatriota (1873-74). Por tanto, si efectivamente se tratara de *Carmen*, la autora Selma Lagerlöf habría cometido un anacronismo al introducirla en su novela, que, aunque publicada en 1891, se ambienta en el primer tercio del siglo XIX, y el filme incurriría en un error similar.

En epígrafes anteriores se ha analizado la forma en que aspectos como la retórica, la poesía, los problemas gramaticales e incluso la didáctica y el aprendizaje de idiomas pueden quedar perfectamente plasmados en las imágenes del cine mudo sin que la ausencia de la palabra suponga un obstáculo. Pues bien, con el arte teatral sucede algo similar: es cierto que el receptor carece de los diálogos, los cuales permitirían identificar con exactitud la pieza dramática en cuestión, pero tal carencia puede subsanarse recurriendo a los datos que ofrece “lo que se ve”, en este caso dos actores –doblemente actores– caracterizados con un aire andaluz y entre los que probablemente existe algún vínculo amoroso. Y es que la aplicación del método iconográfico resulta fundamental en este sentido, pues los atributos que portan Gösta y Marianne (una verónica el primero, y mantilla, abanico y una navaja la segunda) acercan a éstos a los personajes de esa variante del romanticismo literario

européico que proponía una España exótica y pintoresca, poblada por gitanos, salteadores, contrabandistas y toreros, en la que se encuadra la propia *Carmen*. Así pues, la riqueza iconográfica de los fotogramas de *La leyenda de Gösta Berling* permite a Mauritz Stiller recrear una puesta en escena teatral aun con la inexistencia del diálogo, pilar de este género literario.

4.- Conclusión

A lo largo del siglo XX los denominados Nobel se fueron consagrando como los premios planetarios por excelencia. Entregados anualmente en Estocolmo (excepción hecha del Nobel de la Paz, que se otorga en Oslo) por parte de la Academia Sueca, no abarcan todas las disciplinas, sino que prevalecen las de carácter científico y social, en tanto que el ámbito humanístico queda reducido a la Literatura.

Los alumnos de Secundaria –incluso ya en los últimos cursos de Primaria– saben que los Nobel de Literatura constituyen unos galardones sobresalientes. Así pueden deducirlo de la información biográfica que se aporta de escritores como Juan Ramón Jiménez, cuyas semblanzas suelen aparecer en los textos escolares. Cierto es que, a la hora de adentrarse en el ámbito de la literatura española, nombres como los de Echegaray o Benavente pueden resultar trasnochados desde la perspectiva de los estudiantes de enseñanza obligatoria, mientras que otros como los de Alexandre o Cela precisan de una contextualización que no es tan inmediata como en el caso del autor del celeberrimo *Platero y yo*. A éstos hay que añadir otros escritores en lengua española laureados con este premio, caso de Pablo Neruda, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, por ejemplo. En lo que se refiere al ámbito de la producción femenina, no figura ninguna escritora española, aunque la literatura latinoamericana aporta a la chilena Gabriela Mistral, algunos de cuyos poemas se dejan caer de cuando en cuando en antologías y libros de texto en nuestro país.

Y si éste es el reducido papel desempeñado por los literatos en español condecorados con tal reconocimiento universal, pensemos en el aún más desolador panorama que representan en el currículo los escritores extranjeros que desarrollan su obra en otros idiomas. Retomando algunos de los argumentos expuestos en los primeros compases de las presentes páginas, es cierto que algunos alumnos de primero de Bachillerato tienen la opción de cursar la asignatura de Literatura Universal. Pero ha de tenerse en cuenta que los últimos temas de la programación, precisamente aquéllos en los que se abordan algunos de los Premios Nobel, no suelen impartirse por falta de tiempo. Sea como fuere, insistimos en que el calado y la trascendencia de dicha materia no debieran ser objeto de optatividad.

Desde esta perspectiva, la interrelación Literatura/Cine se revela como una inesperada y útil herramienta. A lo largo de esta disertación se ha propuesto como recurso el filme *La leyenda de Gösta Berling* para acercar a los alumnos de Secundaria y Bachillerato, e incluso, por qué no, a los de las Facultades de Educación y Formación del Profesorado, la figura y la obra de una escritora nórdica tan reconocida como desconocida –al menos en España–, la primera mujer Premio Nobel de Literatura, por ende¹³. Asimismo, el análisis de algo tan paradójico como es la presencia de la palabra en el cine mudo (en concreto, a través de la oratoria, la poesía, la gramática y el teatro, según se ha visto), constituye un ejercicio escolar novedoso, al tiempo que permite a los estudiantes adentrarse en el conocimiento profundo de la Historia del Cine¹⁴, en la

¹³ También se han desarrollado reflexiones didácticas en torno a la condición de mujer escritora, como puede comprobarse, por ejemplo, en Rubio Pérez, E. (2012). Unidad didáctica para el profesorado: Mujeres Premio Nobel. *Andalucía Educativa y Laboral*, 21-28. Obtenido 25 noviembre 2015, desde <http://web.ua.es/es/unidad-igualdad/secundando-la-igualdad/mujeres-a-ciencia-cierta/mujeres-a-ciencia-cierta-propuestas-didacticas.html> y http://www.stecyl.es/Mujer/8M2012/8M2012_USTEA_UD.pdf.

¹⁴ Vid. Amar Rodríguez, V. (2003). *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*. Huelva: Grupo Comunicar Ediciones; Marín V. y

que la etapa silente sueca y el cineasta Mauritz Stiller escribieron sus nombre en letras de oro.

En este sentido, parece oportuno concluir esbozando la posibilidad de aplicar esta metodología a una serie de películas que permiten trabajar de un modo transversal e interdisciplinar en el aula a autores Premio Nobel de Literatura, siendo el parámetro inapelable de selección el tratarse de filmes de reconocido prestigio, clásicos del Séptimo Arte: así, *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), de Luchino Visconti; *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943), de Sam Wood; *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), de John Ford, o *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1978), de Volker Schlöndorff, constituyen una excelente herramienta didáctica para la aproximación en clase a escritores de la talla de Thomas Mann, Ernest Hemingway, John Steinbeck y Günter Grass, respectivamente.

González I. (2006). El cine y la educación en la etapa de Primaria. *Aula de Innovación Educativa*, 153-154, 68-70; Marín, V., González I. y Cabero J. (2009). Posibilidades didácticas del cine en la etapa de Primaria. *La Edad del Hielo* entra en las aulas. *EDUTEC-e. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 30. Obtenido 25 noviembre 2015, desde http://edutec.rediris.es/Revelec2/revelec30/articulos_n30_pdf/Edutece30_Martin_Gonzalez_Cabero.pdf; Naval Durán, C. y Urpí Guercia, C. (2002). La formación del carácter a través del cine y la literatura: una experiencia docente. *Revista de Ciencias de la Educación*, 190, 217-226. Finalmente, una interesante actualización bibliográfica sobre las relaciones entre Literatura y Cine puede encontrarse en el capítulo de la Tesis Doctoral de Susana Cañuelo Carrión (2010). Bibliografía básica de estudios sobre relaciones entre Literatura y Cine. *Cine, Literatura y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (Tesis Doctoral inédita). Obtenido 11 mayo 2016, desde http://uni.canuelo.net/wp-content/uploads/2010/12/biblio_basic_relaciones_lite_cine.pdf.

Bibliografía

- Amar Rodríguez, V. (2003). *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*. Huelva: Grupo Comunicar Ediciones.
- Cañuelo Sarrión, S. (2010). “Bibliografía básica de estudios sobre relaciones entre Literatura y Cine”, *Cine, Literatura y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (Tesis Doctoral inédita). Obtenido 11 mayo 2016, desde http://uni.canuelo.net/wp-content/uploads/2010/12/biblio_basic_relaciones_lite_cine.pdf.
- García-Manso, A. (2005). “*Fresas salvajes (Smuldrostället, 1957)*: un «viaje inverso» de Ingmar Bergman a través de la tradición fílmica nórdica”, *Norba-Arte*, 25, págs. 247-267.
- Jeanne R. y Ford CH. (1998). *Historia ilustrada del cine (I): El cine mudo*. Madrid: Alianza.
- Lagerlöf, S. (2003). *La saga de Gösta Berling*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Lagerlöf, S. (2006). *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*. Madrid: Akal.
- Marín V. y González I. (2006). “El cine y la educación en la etapa de Primaria”, *Aula de Innovación Educativa*, 153-154, págs. 68-70.
- Marín, V., González I. y Cabero J. (2009). “Posibilidades didácticas del cine en la etapa de Primaria. *La Edad del Hielo* entra en las aulas”, *EDUTEC-e. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 30. Obtenido 25 noviembre 2015, desde http://edutec.rediris.es/Revelec2/revelec30/articulos_n30_pdf/Edutece30_Martin_Gonzalez_Cabero.pdf.
- Naval Durán, C. y Urpí Guercia, C. (2002). “La formación del carácter a través del cine y la literatura: una experiencia docente”, *Revista de Ciencias de la Educación*, 190, págs. 217-226.

- Puigdomènech López, J. (2002). *Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la UB.
- Rubio Pérez, E. (2012). “Unidad didáctica para el profesorado: Mujeres Premio Nobel”, *Andalucía Educativa y Laboral*, 21-28. Obtenido 25 noviembre 2015, desde <http://web.ua.es/es/unidad-igualdad/secundando-la-igualdad/mujeres-a-ciencia-cierta/mujeres-a-ciencia-cierta-propuestas-didacticas.html> y http://www.stecyl.es/Mujer/8M2012/8M2012_USTEA_UD.pdf
- Talens, J. y Zunzunegui, S. [Coords.] (1998). *Historia General del Cine. Volumen III: Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (1978). *Clásicos del cine sueco: Sjöström, Stiller y contemporáneos*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

