



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA
REALIZADA POR TIM BURTON DE LOS CUENTOS: “ALICIA EN
EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS” Y “A TRAVÉS DEL ESPEJO Y
LO QUE ALICIA ENCONTRÓ ALLÍ”, ESCRITOS POR LEWIS
CARROLL.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD: PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL
P R E S E N T A

SAMANTHA MONTSERRAT GÓMEZ SALAS

ASESOR: MTRO. RUBÉN SANTAMARÍA VÁZQUEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2012





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.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1 Cine y análisis de contenido	
1.1 Forma y contenido en el cine	8
-Forma	9
-Contenido	20
1.2 Cine y literatura	25
1.3 Lo simbólico en el cine y la literatura	45
1.4 Adaptación Literatura-Cine	53
Capítulo 2 Contextos particulares: la novela y la película	
Contexto particular de la novela	
2.1 Reseña de la novela	63
2.2 Alicia en el país de las maravillas ¿literatura para niños?	66
2.2.1 Lewis Carroll y su obra	71
2.3. Otros cuentos para niños. Los hermanos Grimm y Lyman Baum frente a Lewis Carroll	76
Contexto particular de la película	
2.4 Reseña de la película	82
2.5 Tim Burton y su estilo característico. Filmografía	85
2.6 <i>Alicia en el país de las maravillas</i> y su relación con otros filmes de Burton	91
Capítulo 3 Análisis comparativo: la novela / la película (la adaptación)	
3.1 Análisis de los personajes	94
3.1.1 Arquetipos que representan	101
3.2 Análisis de los escenarios y ambientes	109
3.3 Análisis de la estructura dramática	122
3.3.1 Los diálogos	136
Conclusiones	146
Ficha filmográfica del film/ Fuentes de internet	155
Bibliografía	156

AGRADECIMIENTOS:

A ti mamá, a ti papá... pilares fundamentales de mi vida. Por todo su apoyo y amor incondicional, por ser parte de este ciclo en mi vida que se cierra con este trabajo, por desvelarse conmigo en tantas ocasiones, por acompañar mi camino y no permitir que nada me detuviera, por estar siempre al pendiente de mi crecimiento y desarrollo personal y profesional, por ser, estar y existir, GRACIAS.

Denicce, más que mi hermana, amiga y compañera de aventuras, eres un elemento más que conforma ese motor que (junto con nuestros padres) me empuja a seguir adelante, a luchar y continuar con todos mis planes. Por todas las risas, discusiones, diferencias, semejanzas, locuras y por darme tu apoyo, sobre todo en la elaboración de esta tesis, GRACIAS!!

Familia no es sólo una palabra, no tiene un solo significado, reúne tíos, tías, primos, primas, sobrinos, abuelos... por eso agradezco a todos y cada uno de ustedes su interés en mí y en mi formación profesional, agradezco su apoyo, cariño y motivación que sirvieron de mucho para que estas palabras estén escritas en este trabajo.

Mtro. Rubén Santamaría Vázquez. Por su confianza, paciencia, apoyo, por esas palabras motivacionales, por su acertada y valiosa asesoría, por creer en mí desde el inicio de este proyecto, por compartirme gran parte de su experiencia y permitirme emprender este proyecto, por su tiempo y dedicación, GRACIAS.

A ti que sabes lo agradecida que estoy por todo tu apoyo, cariño, motivación, tus consejos... GRACIAS Zad.

Por permitirme ser parte de sus vidas y por brindarme su confianza, su compañía, sus manos para apoyarme, sus hombros para desahogarme, sus palabras para motivarme, sus brazos para alentarme, pero sobre todo por su linda y valiosa amistad, Mine, Viri, Luz, Diana, Donaji, Aurea, Mariana, Dulce, Sinuhé, Carlos, Luis, Contadora Irma... GRACIAS!!

Finalmente y con mucho cariño a la UNAM y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por abrirme sus puertas y permitirme ser parte de esta gran institución, por los conocimientos y experiencias adquiridas en sus instalaciones, orgullosamente GRACIAS.

Introducción

Durante años el uso del lenguaje ha permitido expresar una enorme cantidad de ideas, historias (reales y de ficción) y pensamientos de grandes escritores; encontramos así gran variedad de textos que utilizan el lenguaje de diferentes maneras, desde el coloquial, formal y sencillo, hasta el especializado, culto y literario.

En el caso del texto literario se puede observar que, al igual que los lenguajes antes mencionados, desempeña un acto de comunicación, es decir, es el resultado de una creación que el autor destina a que perdure y se conserve exactamente con su forma original. Sin embargo, siempre se encuentra expuesto a ser modificado en alguna de sus partes, ya sea en cuanto a su forma, estructura, personajes, o la misma trama en sí, cuando es llevado a otro formato.

En este sentido, los textos literarios no están exentos de las modificaciones que se hagan de ellos para otros medios con otros tipos de lenguajes. De este modo, se pueden llegar a cambiar algunos elementos del texto original, lo cual se observa en varias de las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de obras literarias.

Ahora bien, entendiendo una adaptación de carácter cinematográfico como el “procedimiento que consiste en la elaboración de un filme a partir de un cuento, una novela; sobre todo la **re-creación** de la obra en un campo nuevo.”¹, ¿hasta qué punto es posible perder la originalidad, cuáles son los límites de la adaptación o qué tanta libertad tiene el adaptador de omitir y agregar nuevos elementos?

Todas éstas son cuestiones importantes de analizar, pues podemos ver que desde 1903, año en que se realizó la primera adaptación del cuento de *Alicia en el país de las maravillas*, en lo sucesivo, las siguientes, a su modo, han respetado y sido fieles a la esencia del texto original.

Esto se observa en la gran cantidad de largometrajes demás versiones realizadas para la televisión y para el cine; desde la primera película, en 1903,

¹ J.B., Fages; B. Ferry; P. Cornille, *Diccionario de Comunicación*, pág. 10.

dirigida por Cecil Hepworth y Percy Stow, hasta la adaptación animada y musical que los estudios Disney desarrollaron en 1951, pasando, también, por una serie japonesa de anime, adaptaciones libres, cómics e incluso versiones manga.

No obstante, se observan también algunas en las que se retoma no sólo *Alicia en el país de las maravillas*, sino que se basan además en la segunda parte de éste, el otro cuento escrito por Lewis Carroll, llamado *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Por lo que la adaptación ya incluye aspectos y situaciones de ambos textos, y se convierte, pues, en una adaptación no tan fiel a uno solo.

Pero esto no quiere decir que se pierde fidelidad, más bien se trata de, como dice la definición de adaptación, una **re-creación** de la historia original, tomando como base únicamente situaciones/sucesos que el adaptador considere relevantes o importantes. Por lo tanto, podemos afirmar que el hecho de que una película muestre una adaptación de una obra literaria, no significa que debe ser completamente fiel o literal a la misma, se vale en dicha instancia incluir aspectos propios del estilo y forma de trabajar del adaptador.

Así pues, a pesar de que Literatura y Cine comparten muchos aspectos, las maneras de contar una historia son distintas. El paso del texto literario al film supone una transformación no sólo de los contenidos semánticos, sino de las condiciones temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen.

Tal es el caso, como ya se mencionó, de la versión con dibujos animados que realizó Walt Disney en 1951, la cual combina elementos tanto de *Alicia en el país de las maravillas* como de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Trabajo similar realizó recientemente Tim Burton, quien inyectó mucho de su tradicional estilo de ambientes sombríos y góticos, sus personajes extravagantes y su gama de colores tanto llamativos y encendidos, como pálidos, claros y pasteles, así como dotar a los personajes de características más interesantes.

En su film Burton ya no muestra la inocencia de Alicia, ya no es la niña ingenua del cuento que se la vive preguntando, sino que retrata a una joven aún más significativa, rodeada de un gran número de significaciones en su físico, su carácter y su papel dentro de la historia. Lo mismo sucede con la mayoría de los demás personajes, sobre todo los principales (protagonistas y antagonistas), quienes esconden toda una serie de simbolismos y significaciones que es importante analizar; tales como su carácter, sus papeles y funciones dentro de la historia, el arquetipo que representan, los diálogos que tienen entre sí y su importancia dentro de la estructura dramática.

Interpretaciones tanto en los personajes, como en los escenarios, la estructura dramática, los diálogos, las situaciones mismas de la propia historia son las que se consideran al momento de llevar a cabo una adaptación. Estos aspectos dan pie a cuestionarse sobre algunos detalles que cambian en el film de Burton, respecto de los elementos que se presentan en los textos de Carroll. Detalles como: ¿Qué características, funciones, relaciones de poder (jerárquicas), sentimientos, emociones y papeles desempeñan cada uno de los personajes dentro de la historia?, así como ¿Cuál es el motivo por el que se establece un conflicto entre el bien y el mal con los personajes mismos, siendo que en los textos no se encuentra como tal?, ¿Por qué asignar arquetipos a la mayoría de los personajes? O ¿Por qué rescatar escenarios de las novelas que son importantes en el film?, ¿Se conserva la misma estructura dramática, será un sueño también en el filme? ¿Cuál es la finalidad de conservar literalmente algunos diálogos?

Además, dado que dentro del análisis están implicadas otras cuestiones como ¿Cuál es la importancia de todos los elementos que contienen en el fondo simbolismos y diferentes significaciones? Y ¿Qué tan importante es el manejo de determinados colores o cuál la razón de crear ese tipo de ambientes, fuera de que es su estilo?, se busca analizar todos aquellos elementos que puedan significar algo más de lo que representan visualmente.

Llevar a cabo un estudio minucioso sobre una película que muchos podrían considerar “una más”, comercial y taquillera, tal vez resulte poco atractivo. Sin embargo, lo importante recae en todos los elementos

cinematográficos que hay detrás de esta adaptación sobre las obras de Lewis Carroll y toda la recreación, resemantización y significación actual que la adaptación pone en juego durante la transposición de un lenguaje literario a uno fílmico.

Para la realización de dicho estudio es importante tener como base elementos teóricos que permitan extraer e identificar aspectos relevantes ubicados detrás de una simple imagen, una escena o secuencia. Conocer las dos vertientes más importantes de las que se compone el cine (forma y contenido) y que permiten su estudio, es una de dichas bases teóricas, las cuales se encuentran desarrolladas en el primer capítulo.

De este modo, en el primer apartado se desglosan las características de dichas vertientes que permiten analizar un filme: la forma y el contenido en el cine. Por la parte de la forma, se describen, a grandes rasgos, las técnicas cinematográficas, que permiten al cineasta realizar su film, es decir, la escala de planos, los movimientos y angulación de cámara, así como los tipos de montaje. En cuanto al contenido del cine, se menciona aquí todo lo relacionado a la historia que se cuenta y los elementos que la componen, tales como los personajes, sus funciones, la estructura dramática y los diálogos.

Dentro del capítulo uno, también se describen las semejanzas y diferencias presentes en el cine y la literatura en cuanto a narrar historias se refiere, ya que al tratarse de lenguajes diferentes cada una lo hace a su manera. En el apartado 1.3 se hace mención a la parte simbólica que se identifica tanto en el cine como en la literatura, la cual se relaciona con elementos que se manejan de tal manera con el lenguaje en una y en otro para significar o hacer referencia a determinados símbolos o arquetipos. Finalmente, en el apartado 1.4 se define el proceso de adaptación de la literatura al cine, se describen los tipos de adaptaciones más comunes y se presenta una reflexión sobre la fidelidad y literalidad en la adaptación, así como si se pierde o gana calidad en el producto resultante de dicha traslación.

El segundo capítulo está estructurado de tal forma que se tenga un referente sobre la vida y obra de los autores de las obras en cuestión para nuestro análisis, es decir, en una primera parte encontramos un contexto

particular de Lewis Carroll, su obra y las características de la misma, así como una breve reflexión sobre si es *Alicia...* literatura para niños o no y si se trata entonces de un cuento o una novela. También se hace una comparación entre su obra *Alicia en el país de las maravillas* y algunos de los cuentos más famosos de los hermanos Grimm. Dentro de este contexto de las novelas de Carroll, se encuentra un apartado especial en el que se lleva a cabo un análisis un poco más minucioso de comparación entre la *Alicia...* de Carroll y *El mago de Oz* de Lyman Baum, ya que se identifican en ambos varios elementos de coincidencia.

La otra parte que conforma el capítulo dos, se trata de un contexto particular del film *Alicia en el país de las maravillas* de Tim Burton; en primera instancia, se menciona un poco de la vida y filmografía de Burton, así como de los elementos que determinan su estilo como director. Dentro de este contexto, se encuentra también un breve comparativo entre *Alicia en el país de las maravillas* y el resto de los filmes que conforman la filmografía de Burton, en el que se describen algunas semejanzas y diferencias que se identifican entre ellos.

Nos adentramos totalmente en el análisis de la adaptación que hace Burton de los textos de Carroll en el capítulo tres, el cual está subdividido en tres apartados. En el primero se analiza la parte de los personajes, se describen física, emocional, psicológica y socialmente cada uno, tanto los del film, como los de las novelas (sólo aquellos que toma Burton para su adaptación). Se describen también sus funciones dentro de las historias (en el film y las novelas), así como los arquetipos y símbolos que representan. A la vez se va mostrando la comparación entre cómo presenta Carroll sus personajes y de qué manera lo hace Burton, es decir qué cambia y qué conserva de los originales. Asimismo, se hace mención al recorrido que lleva a cabo Alicia en el film durante toda la historia, recorrido que bien se traduce en el “Camino del héroe” propuesto por Joseph Campbell.

En el apartado 3.2 se tratan los aspectos relacionados con los escenarios y ambientes; se analiza aquí la forma en que Carroll describe éstos y cómo los muestra Burton. Se presenta un análisis comparativo de las

herramientas que utiliza cada uno: las palabras y las distintas formas gramaticales en el caso de Carroll y las técnicas cinematográficas en el caso de Burton. Asimismo se precisa qué escenarios se conservan en el filme y cómo son presentados en relación a los de las novelas, además se menciona qué elementos retoma Burton para crear sus escenarios propios, dentro de los cuales se identifica el característico estilo burtoniano. También se hace referencia a algunas recurrencias en cuanto a los ambientes y escenarios presentados por Burton que, en su mayoría, guardan cierta relación con algunos de los que aparecen descritos por Carroll en sus obras.

Finalmente, el apartado 3.3 contiene un análisis de la estructura dramática que se identifica en las novelas y en el film, considerando los elementos que la componen, tales como el conflicto y el objeto de interés, se establece cuál es en las novelas y cuál en el film y su relación. Una vez identificados estos aspectos, se pasa a describir de qué manera están estructuradas las novelas, tomando en cuenta el modelo de estructura clásica de un drama, el cual se plantea también en el caso del film, con la finalidad de comparar en qué momentos se presentan cada una de las partes que conforman dicha estructura en ambas historias (el film y las novelas).

Hablamos también de aquellos elementos de la estructura dramática que Burton retoma para crear su film, pues es de ambas novelas que se conforma la nueva historia re-creada por Burton. Otro aspecto que se analiza en este punto es la parte de la estructura de personajes, es decir, cómo son clasificados por Burton y cómo por Carroll, en cuanto a si son buenos, malos o ayudantes de aquéllos o si se presentan neutrales para la historia, describiendo también qué cambios se identifican en los personajes del film, respecto de los de las novelas, en cuanto a su clasificación en dicha estructura.

Dentro de este apartado, se hace un análisis de los diálogos, en función de sus características primordiales, es decir para qué y en qué momentos son utilizados, así como qué nos dicen en el trasfondo de ellos mismos, pues generan tensión, se presentan en momentos importantes de la historia, y permiten el avance fluido de la misma. De igual forma se hace una comparación entre los diálogos de las novelas y los del film, identificando

cuáles se conservan y cuáles no en el filme y si es así, cómo pasan, literalmente o parafraseados, incluso si sólo se llega a conservar alguna palabra o idea. Aquí también se mencionan los diálogos que se reiteran en el film, como forma de hacer llegar el mensaje que Burton quiere transmitir al espectador.

Así pues, el presente trabajo tiene como finalidad aclarar al lector que una adaptación no siempre debe respetar literalmente los elementos de la obra original, sino que dentro de las clasificaciones de una adaptación se encuentra la respuesta y la justificación de muchos trabajos que son producto de la traslación de una obra literaria al cine que no son totalmente fieles a aquélla.

Dentro de una adaptación, entonces, podemos encontrar varios elementos importantes de analizar, pues es en esa comparación entre lo que leemos en una novela, por ejemplo, y lo que observamos en un film, donde recae la justificación del adaptador como el responsable de los cambios, alteraciones y modificaciones hechas a la obra original. Este es, pues, el objetivo del análisis siguiente: encontrar en los aspectos que conforman tanto las novelas como el film, las respuestas a varias cuestiones relacionadas con el por qué Burton no presenta una historia fiel a las de Carroll.

De esta forma, el lector encontrará los elementos que le permitan determinar qué clase de adaptación es la que realizó tal o cual director, pero también podrá darse cuenta que aunque no se respete la obra original, un film es capaz de igualar, incluso mejorar la obra de origen, apoyándose en sus propias técnicas para contar la historia, incluyendo, también, elementos que le permitan complementar o hacer más interesante a un personaje o un escenario por ejemplo.

Esta es una oportunidad de adentrarse al fantástico mundo que crea Burton a partir del maravilloso “País de las Maravillas” que Carroll en su momento creó para Alicia, ese personaje que a través de varias versiones en las que ha sido presentada, aún sigue vigente y siempre encuentra algo nuevo que mostrar.

Capítulo 1 “Cine y análisis de contenido”

1.1 Forma y contenido en el Cine.

Cuando hablamos sobre el cine, sea cual sea la metodología para estudiarlo, nos referimos a un proceso de comunicación que nos permite observar dentro del mismo los elementos que conforman dicho proceso. Así pues, al tratarse de comunicación tenemos que definir ésta para poder comprender al cine desde el punto de vista de la misma. En este sentido, tenemos que la comunicación no es otra cosa más que “... todo mensaje intercambiado entre interlocutores. La composición y contenido de estos mensajes procede, hasta cierto punto, de la intención que persigue su creador, y puede tener diversas consecuencias. Lo más importante es que las comunicaciones se intercambian dentro del contexto de las relaciones vigentes entre los comunicadores, modificando en el proceso esas relaciones.”²

En efecto, la comunicación permite al creador del mensaje darle a éste una composición específica y dotarlo de sentido, el cual pretende hacer llegar a su receptor; lo anterior podemos observarlo en el cine, pues el director selecciona una serie de elementos para conformar su mensaje, en este caso el filme, darle una intención, orden y una secuencia lógica, apoyándose en diversas herramientas para lograr esto, hasta que, una vez terminado, pueda enviarlo al espectador.

Este mensaje que el director crea para el espectador debe estar compuesto por forma y contenido, ya que al tratarse de un mensaje cinematográfico estamos hablando de una serie de imágenes que nos cuentan una historia, las cuales nos transmiten ese mensaje. De este modo, las imágenes, es decir la parte visual, nos dan la forma y la historia, la parte narrativa, nos proporciona el contenido.

Más específicamente, tenemos que la forma en el cine está dada por las técnicas, herramientas y recursos que el director emplea para mostrar las imágenes; el contenido no es otra cosa sino la historia misma que se narra, así

²Krippendorff, Klaus. *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*, pág. 64.

como los elementos que nos van a permitir ir comprendiendo poco a poco el sentido de dicha historia.

-Forma

Como ya mencionamos, "... por forma entendemos (una) peculiar *utilización* de elementos materiales terminados y no su simple presencia en la obra."³. Esta peculiaridad va a depender de cómo se empleen los elementos de un film, es decir, todo director utiliza las mismas técnicas, pero lo hace a su manera, a su estilo.

Cuando hablamos de las técnicas nos referimos a las herramientas y recursos, específicos del cine, que cada director emplea a su modo para darle sentido a la historia que pretende narrar. Podemos decir entonces que son tres las técnicas básicas que componen la forma de un filme: **la escala de planos, los movimientos de cámara y el montaje.**

En primera instancia debemos mencionar que antes de comenzar a filmar una toma, una escena o una secuencia, el director tiene que acomodar a los personajes, los escenarios y todos aquellos elementos que van a aparecer en pantalla, esto es que debe llevar a cabo la composición de la imagen que se verá a cuadro.

Como bien afirma Daniel Prieto Castillo: "El plano gráfico tiene leyes, tensiones internas, lugares que dan a los elementos icónicos una significación y una tensión diferentes. No es igual la ubicación de un elemento en el centro, en donde se produce un máximo de equilibrio, de reposo, que en el ángulo superior derecho, por ejemplo."⁴. En este sentido, el plano nos permite ubicar a nuestro objeto de interés en un punto específico, donde sea posible darle mayor fuerza y lograr captar la total atención del espectador.

Así pues, el plano se puede definir como una técnica que el director utiliza para dar mayor énfasis a las acciones de los personajes, así como para determinar de qué tamaño va a mostrar su objeto de interés y así poder exaltar emociones y diálogos importantes, con la finalidad de transmitir esa emoción al

³Pecori, Franco. *Cine, forma y método*, pág.107.

⁴Prieto Castillo, Daniel. *Elementos para el análisis de mensajes*, pág.97

receptor. La definición que nos proporciona Edward Dmytryk sobre el plano nos sirve para terminar de comprender la función del mismo: "... El plano es un recurso de enorme fuerza para aislar actitud y acciones, dirigir arbitrariamente la atención del espectador y exaltar la emoción más allá de la pose o el diálogo. Debido a sus amplias posibilidades de expresión e impresión y a las oportunidades casi infinitas de énfasis que ofrece al realizador con la experiencia y talento suficientes para usarlo con eficacia, el plano se mantiene como un elemento único en el mundo del arte dramático."⁵.

La selección de un plano se determina por la intencionalidad que persigue el director, es decir, por el énfasis que se le quiere poner a determinados elementos. Además "El tamaño del plano (y por consiguiente su nombre y su lugar en la nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado."⁶.

Sin embargo, se debe tomar en cuenta qué tantas cosas se van a mostrar, pues debe haber un equilibrio entre el tamaño del plano y el contenido material (el relato); esto es que si se pretende dar mayor importancia al contenido dramático, el plano será más cerrado, más pequeño; y, a la inversa, cuando se busca mostrar elementos que conforman el ambiente en el que se desarrolla el personaje, el plano tendrá que ampliarse.

Ahora bien, podremos encontrar diversas clasificaciones del manejo de los planos y sus tamaños, pero para los fines del presente sólo mencionaremos a grandes rasgos los más básicos y utilizados por la mayoría de los directores de cine. Comencemos con los planos más cerrados, aquellos que sirven para resaltar momentos dramáticos o exaltar emociones. Tenemos, pues:

-Plano detalle o insert: tomas cerradas a determinados objetos (un reloj por ejemplo) o detalles pequeños que son importantes para la historia.

-Close Up: es el plano que nos sirve para ver la cara de los personajes, nos muestra y anuncia emociones; posee una intención totalmente

⁵Dmytryk, Edward. *El cine: concepto y práctica*, pág. 50.

⁶Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*, pág. 43.

determinada. "... hay una focalización sobre un detalle mediante el cual se intenta dramatizar una acción o una actitud." ⁷

-Primer plano: en éste vemos al personaje de la cabeza a los hombros; es un plano muy dramático, utilizado en diálogos importantes, por lo que atrae mucho más la atención del espectador.

Ahora tenemos los planos medios, los cuales permiten mostrar al personaje y sus características físicas, así como describir un poco el ambiente en el que se va a desarrollar y nos permite ver sus acciones, estos son:

-Plano medio: va desde la cabeza a la cintura. Es un plano descriptivo, muestra la actitud y el carácter del personaje; nos ayuda a describir situaciones y muestra lugares que serán importantes.

-Plano americano: en este plano observamos al personaje de la cabeza a las rodillas; describe al personaje, nos muestra sus intenciones y anuncia sus desplazamientos en el ambiente.

-Medio Plano: es aquel que muestra al personaje de cuerpo completo, se observa un poco más del ambiente en el que se encuentra; nos permite ubicar espacialmente al personaje, así como describirlo físicamente.

-Plano general: en él observamos al personaje en su ambiente, lo ubicamos bien en el contexto en que se desarrolla, vemos situaciones y acciones del mismo. "En el plano general (se) abarca todo el paisaje o una escena. En él se trata de distribuir la atención por igual, sin una focalización en algún elemento."⁸

De esta forma, pues, podemos ver que cada plano va irnos acercando o alejando de nuestro objeto de interés, ya sea el personaje mismo o algún elemento importante. Este alejamiento o acercamiento nos permite pasar de uno en uno los planos, lo cual genera una estética, porque nos encontramos frente a un determinado orden en el paso de uno a otro. Este orden en la escala de planos podemos observarlo en cualquier filme, pues no es propio

⁷Prieto Castillo, Daniel. *Óp. Cit.*, pág. 125.

⁸*Ibíd.*, pág. 123.

pasar de un plano general a un primer plano directamente, esto perturbaría la percepción del espectador.

Dentro de la conformación del plano encontramos dos términos importantes que deben considerarse también al momento de crear la composición de la toma. Estos son: **el encuadre** y **la angulación de toma**, se trata, pues, de técnicas de composición de la imagen para organizar todos los elementos que van a incluirse en la toma; incluye también la forma en que se van a presentar dichos elementos, así como qué perfil del personaje mostrar.

Así, cuando hablamos de encuadre “Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegando el caso organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla”⁹. En otras palabras, el encuadre es todo aquello que cabe en el cuadro, pero también implica el cómo, es decir, la forma en la se acomodan los elementos, objetos, personajes, etcétera. Se trata de una propuesta estética para abordar/retratar los elementos que componen una imagen.

Por otro lado, cuando nos referimos a la angulación hablamos de cómo se va a filmar el objeto de interés, es decir, qué lado voy a tomar: el frente, de perfil, la espalda, etcétera. Los ángulos más comunes en que se puede filmar a un personaje son:

-Normal: es una toma realista, vemos al personaje como si lo viéramos en la realidad. →

-Cenital: toma totalmente picada ↓, indica que el personaje está en peligro, que es muy débil y algo le va a pasar, lo empequeñece; transmite una mirada omnipresente, hay un juicio divino.

-Nadir: totalmente contrapicada ↑ representa la mirada del underground, es de recriminación y de reproche.

-Overshoulder: toma en la que vemos sobre los hombros del personaje.

⁹ Martin, Marcel, *Óp. Cit.*, pág.41.

-Picada: cierta inclinación de la toma ↘ . “El picado (toma de arriba hacia abajo) tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto envasado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.”¹⁰

-Contrapicada: ↗ “El contrapicado (el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada) suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas destacándolas en el cielo hasta aureolarlas con una nube.”¹¹

Todo lo anterior ayuda a crear la composición de la imagen que se va a mostrar a cuadro, así como a acomodar objetos, personajes y escenarios dentro del mismo, todo con la finalidad de presentar una imagen estética.

A propósito de la estética es preciso mencionar que ésta es parte también de la forma en el cine, ya que se trata de una serie de elementos que permiten crear una composición de la imagen, basada en preceptos establecidos que podrían considerarse los adecuados para que dicha imagen sea estética, bella para el espectador.

Hay directores que en sus filmes la estética no es el propósito fundamental en la imagen, sin embargo, una vez terminadas las escenas se puede observar o rescatar un poco de dicha estética, en los encuadres y movimientos de cámara que maneja en las tomas, así como en el manejo del color.¹² En este sentido, la estética de la imagen puede contemplar desde los encuadres, la escala de planos y movimientos de cámara, hasta el manejo del color, la combinación y contraste del mismo, así como la profundidad de campo, la ubicación en el plano de puntos áureos, es decir aquellos puntos en los que se centra toda la atención y en los que es recomendable colocar el

¹⁰ *Ibid.*, pág. 47.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Tal es el caso de Tim Burton, quien no pretende hacer una estética de la imagen con su película “Alicia en el país de las maravillas”, aunque sí cuida mucho el mantener su estilo en cada toma, siempre manteniendo ese ambiente sombrío y gótico que lo caracteriza, pero ahondaremos en esto más adelante.

objeto de interés; asimismo, observamos algunos elementos de la composición de la imagen, tales como el peso, equilibrio, la simetría, la textura, etcétera.

Aunado a lo anterior, aspectos como el manejo de la iluminación trabajada con el color, así como incluir algunos códigos culturales dentro de la imagen, nos dan la pauta para identificar la estética de la imagen. Por dichas razones, es entonces que ésta está considerada dentro de la forma del cine.

Ya mencionábamos que los movimientos de cámara son importantes dentro de la forma en el cine, pues gracias a ellos el director muestra el seguimiento de las acciones de los personajes, lo que, a su vez, genera en el espectador esa sensación de realidad en el filme, pues dichos movimientos se asemejan a los que realiza el ser humano para observar su alrededor.

Como bien apunta Marcel Martin, con el avance tecnológico dentro del cine los directores encontraron en los movimientos de cámara una forma más de expresión, de ahí una mayor utilización de éstos, basados en un enfoque en el que dicho autor ha clasificado dos funciones específicas de los movimientos de cámara: *la definición de relaciones espaciales entre los elementos de la acción y la expresión de la tensión mental de un personaje.*

En el primer caso, el movimiento de cámara es sólo un medio y vale nada más que por lo que introduce en el campo de la cámara. El movimiento, entonces, se justifica por el hecho de que es imposible la sucesión de dos tomas sacadas desde un punto de vista idéntico, la segunda de las cuales contendría un elemento nuevo, con el riesgo de que el espectador asista a la aparición repentina y milagrosa del elemento mencionado.

[...] La segunda función esencial de los movimientos de cámara es *la expresión de la tensión mental de un personaje.* En este caso tienen valor por sí mismos; aun cuando también tengan por objeto introducir en el campo un elemento importante para la continuidad de la acción, presentan interés especialmente por el hecho de que materializan la tensión mental del personaje por cuya causa aparecen."¹³

¹³ *Ibíd.*, pp.175-176

En este sentido, podemos darnos cuenta de que el buen manejo de los movimientos de cámara nos da la base para mostrar nuestras imágenes de manera más estética. Algunos de los movimientos más comunes son:

-Travelling: “El travelling consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento.”¹⁴ Es, pues, un movimiento de desplazamiento de la cámara con todo su cuerpo para realizar un seguimiento paralelo a un personaje; puede ser hacia arriba, hacia abajo, de izquierda a derecha o viceversa, hacia adelante, atrás o en círculo.

En este punto debemos hacer una distinción entre un movimiento de la cámara y algunos mecanismos ópticos que simulan movimientos; nos referimos al **zoom**, el cual se obtiene gracias al juego de las lentes de la cámara y puede ser **zoom in** (acercamiento) o **zoom back** (alejamiento).

-Panorámica: también conocida como *paneo* es el movimiento en el que la cámara es movida sobre su propio eje ya sea en sentido horizontal, vertical o transversal (oblicuo). Marcel Martin dice al respecto que “la *panorámica* consiste en una rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal (transversal), sin desplazamiento del aparato. Digamos, a título informativo, que se suele justificar por la necesidad de seguir a un personaje o un vehículo en movimiento...”¹⁵

-Trayectoria: “La *trayectoria*, por último, (es una) combinación indeterminada del travelling y de la panorámica, efectuada según las necesidades con ayuda de una grúa, es un movimiento bastante excepcional y—por lo general— demasiado poco natural para integrarse por completo al relato, si es puramente descriptivo.”¹⁶ En otras palabras, podemos entender por trayectoria a todo aquel paso de un *paneo* a un travelling o viceversa; es pues, un movimiento provocado por el travelling y la panorámica.

Es preciso mencionar aquí que la trayectoria es muy distinta a lo que conocemos como **plano secuencia**, pues éste se refiere a un movimiento que

¹⁴ *Ibíd.*, pág.54.

¹⁵ *Ibíd.*, pág.58.

¹⁶ *Ibíd.*, pág.59.

se realiza sin cortar la toma, en el cual se hacen cambios de planos y en el que se emplean los movimientos de cámara descritos anteriormente.

Otros elementos que también se deben distinguir bien de los movimientos de cámara son: **el Dolly, la Grúa y el Pedestal**, ya que éstos no son movimientos sino soportes de cámara, es decir, el riel, la grúa o el móvil en los que se monta la cámara para realizar los movimientos antes mencionados.

Ahora bien, una vez que ya se tienen bien definidos los encuadres, el ángulo de la toma, así como el o los planos que se utilizarán durante la filmación, se filman la toma, escenas y secuencias. Ya filmadas, se lleva a cabo la unión, el armado, siguiendo un orden, de las mismas, para poder conjuntar las imágenes de tal forma que se entienda la historia; en otras palabras, entra a colisión **el montaje**, un elemento más que pertenece a la forma del cine.

Al respecto es preciso mencionar que "... es cierto que el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico y que una definición del cine no puede excluir... digamos rápidamente que el *montaje* es la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración."¹⁷ Así pues, vemos que el montaje es la parte más importante dentro de los elementos que componen la forma del cine, por lo que va a depender de éste que todo el trabajo anterior, es decir, la selección de planos, angulación y movimientos de cámara, quede ordenado y acomodado de tal forma que cubra un tiempo y estética determinados.

En palabras de Daniel Prieto Castillo, el montaje "Se define como la organización de varias imágenes en una serie lógica a fin de crear un cierto orden para la percepción. En un montaje corriente se busca trabajar sobre la continuidad y la complementariedad de las imágenes."¹⁸ En efecto, las imágenes que se muestran deben complementarse y respetar cierta continuidad y orden para que puedan ser comprendidas por el espectador, lo cual le permitirá entender la historia.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 144.

¹⁸ Prieto Castillo, Daniel, *Óp. Cit.*, pág.127.

Ahora bien, cuando la historia lo requiere o permite, el montaje puede ser distinto, más sofisticado, por decirlo de alguna forma, el cual está destinado a provocar sensaciones distintas a las propiamente dichas del montaje (orden, continuidad, etcétera). Tales sensaciones pueden traducirse a una concepción de ideas que signifiquen más de lo que sólo se observa en las imágenes; esto es, que gracias a montajes de este tipo el espectador vaya generando relaciones y analogías en su mente al ver las imágenes que se le muestran.

Con todo lo anterior, nos referimos al montaje del que habla Eisenstein, cuando afirma que: “El montaje es el arte de expresar o de significar por la relación de dos planos yuxtapuestos, de tal suerte que esta yuxtaposición haga nacer una idea o exprese alguna cosa que no estén contenidas en ninguno de los dos planos tomados por separado...”¹⁹

Esto es, pues, lo que Eisenstein llamaría el **montaje intelectual**, lo cual nos lleva a hablar sobre la clasificación que él mismo realizó sobre el montaje, estableciendo los siguientes tipos:

“*Montaje métrico*. El criterio fundamental para esta construcción es la *longitud absoluta* de los trozos. Éstos están unidos de acuerdo con sus longitudes, en una fórmula-esquema que corresponde a un compás de música. La realización está en la repetición de estos ‘compases’.”²⁰ Este tipo de montaje, pues, implica una mayor atención a las medidas, es decir, que se deben manejar los mismos tiempos entre las escenas, así como repetir las mismas longitudes; esto es, que si nuestras escenas por lo regular duran 3, 5 y 7 minutos, es recomendable repetir, alternando el tiempo de las escenas, estas mismas medidas. Todo con la finalidad de crear rimas entre escenas, es decir, manejar la misma secuencia después de una diferente, todo por supuesto llevando un orden.²¹

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*, pág.72.

²¹ Esto puede entenderse mejor con un ejemplo: supongamos que nuestras escenas duran 3, 5 y 7 minutos, entonces nuestra rima queda conformada por el juego que hagamos con estas longitudes, es decir que si primero tenemos una secuencia, cuyo orden es 3/5/7 la siguiente deberá cambiar a 5/7/3 y luego repetir la primera, de tal modo que nos quede una composición como la siguiente: 3/5/7|5/7/3|3/5/7|5/7/3|3/5/7. Y así, observamos que hay un orden y una repetición de longitudes, lo cual genera las rimas o “compases” de los que habla Eisenstein.

El montaje métrico nos da el siguiente tipo: “*Montaje rítmico*. En este caso, al determinar la longitud de los trozos, el contenido dentro del cuadro es un factor con derechos iguales a considerar...”²² En este tipo de montaje se da mayor importancia al contenido de las escenas, pues no se trata sólo de repetir las secuencias de acuerdo a sus longitudes, sino de crear ritmo jugando con las tomas, repitiéndolas de distintas formas, considerando también el contenido y las acciones que se lleven a cabo en las escenas. Tenemos entonces que “En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro lo que impulsa el movimiento de montaje de imagen a imagen.”²³

Otro tipo de montaje es el *tonal*. “En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el sonido emocional del fragmento –de su dominante.”²⁴ En este caso, ni las medidas, ni las acciones importan tanto, sino que se resalta más la parte emotiva de lo que vemos a cuadro, es decir, las formas que observamos representan una carga emotiva en el espectador, por lo que estas formas deben coincidir en cada escena o secuencia.

Cuando Eisenstein hace referencia a *una categoría aún más elevada*, se refiere al último tipo de montaje dentro de su clasificación, éste es el “*Montaje intelectual*. El montaje intelectual no es por lo general de sonidos sobretonales, fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos de tipo intelectual, es decir el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes.”²⁵

El montaje intelectual nos sugiere, pues, un trabajo de relación aún mayor por parte del espectador, ya que hay una serie de elementos que están presentes sólo en la imaginación del mismo, los cuales no se muestran en imágenes, sino que son el resultado de la unión de otras imágenes; por lo cual este tipo de montaje exige mucho más del espectador, lo hace pensar, asociar, analizar y mantener toda su atención en las imágenes.

²² *Ibíd.*, pp.73-74.

²³ *Ibíd.*, pág.75.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibíd.*, pág.80.

En general, los anteriores son considerados los tipos de montaje más utilizados; no obstante, cabe mencionar que Marcel Martin habla también de dos clasificaciones: el montaje narrativo y el expresivo, citemos lo que menciona sobre ambos:

(Llama) “montaje narrativo” al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un **contenido** fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático ... y desde el punto de vista psicológico.

[...] (por otra parte está el) montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone a expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en fin.²⁶

Esto es que, según Martin, el montaje narrativo es aquel que podríamos considerar como normal; y, por otro lado, aquel montaje que tiende a ser más lento o muy rápido, es un montaje expresivo, porque aquí el ritmo del montaje lleva a cabo una función totalmente psicológica.

Ahora bien, como ya mencionamos que el montaje une imágenes ¿cómo sabemos de qué manera unir una imagen a otra y con qué elementos? La respuesta a esto la encontramos en lo que normalmente conocemos como la **Gramática del cine**, es decir, aquellas técnicas que nos permiten unir una escena con otra, utilizando distintos efectos dependiendo de las intenciones que se pretendan dar a cada una. Hablamos entonces del **corte directo**, **la disolvenencia**, **la sobreimpresión**, **el fundido encadenado (a negro/blanco)** y **el barrido**.

Cada una de éstas técnicas permiten el paso de una imagen a otra de distintas formas, ya sea de forma directa, disolviendo una imagen hasta desaparecerla e ir apareciendo la otra imagen, encimando dos imágenes o poner unos segundos en negro/blanco el cuadro antes de pasar a la siguiente escena.

²⁶ Martin, Marcel, pág. 144.

Y es, en general, con todos los elementos descritos anteriormente, que podemos hablar de la forma del cine. Pasemos ahora a la otra parte importante a considerar dentro del estudio del cine: el contenido.

-Contenido

Como ya mencionamos al principio de este apartado, el contenido del cine nos va a referir todo aquello relacionado a la historia que se cuenta, así como los elementos que la componen, es decir, los personajes, las acciones, la estructura dramática y los diálogos. Además, podemos analizar a la historia desde los elementos que componen un relato, una narración, pues aunque es cinematográfica, esta historia también puede considerarse una narración, un relato.

Así pues, “Junto con el montaje, los movimientos de cámara y los diálogos existe una gran cantidad de procedimientos narrativos, es decir, modos de representar y efectos visuales y sonoros cuyo fin es adelantar la acción introduciendo un elemento dramático o significando una actitud o un contenido mental de los personajes.”²⁷ Tal vez podamos pensar, en primera instancia, que al hablar de procedimientos narrativos nos estamos refiriendo a un relato textual/verbal, es decir, que empleamos palabras para contar la historia, mientras que en el cine usamos imágenes.

Sin embargo, no se advierte que el cine para contar su historia utilice elementos de cualquier texto narrativo. “Por eso al modelar un <<relato en imágenes>>, le aplicamos el esquema de la narración verbal. En mayor medida aún mostramos tendencia a olvidar que la narración ordinaria realizada por medio del lenguaje y de las palabras es sólo uno de los tipos posibles de narración.”²⁸

De esta forma, podemos hablar de una “narración cinematográfica”, de la que Yuri Lotman dice que es ante todo una *narración*, ya que aunque no está compuesta necesariamente por palabras, sino por una serie de “signos

²⁷ *Ibíd.*, pág. 198.

²⁸ Lotman, Yuri. *Estética y semiótica del cine*, pág. 88.

icónicos”, en ella misma se dejan ver claramente las reglas aplicadas en cualquier texto narrativo. Entonces, al tratarse de una narración podríamos llevar a cabo un análisis de sus elementos adecuándolo a las partes que integran un filme.

Esto es, “...que al analizar un film podemos hacer una descripción estructural de la magnitud de los planos utilizados, mostrando como está organizada su sustitución en la composición. Esa misma labor se puede hacer con respecto al orden de sucesión de los ángulos de toma, a la ralentización o aceleración de los planos, a la estructura de los personajes, al sistema de acompañamiento sonoro, etc.”²⁹

Ahora bien, es importante tomar en cuenta la materia prima de la cual el cine va a tomar las bases para crear su relato, es decir, qué argumentos son los que utiliza el cine en sus narraciones. Por lo general, vemos que muchos de dichos argumentos tienen que ver con los mismos que ofrece la vida cotidiana, por lo que, en su totalidad, son objetos materiales y hechos físicos los que componen la esencia de las representaciones que nos muestra el cine.

Aunque, por otro lado, tenemos también otras condiciones que intervienen en la selección y realización de un film; es decir, no son situaciones retomadas de la vida misma, sino que son hechos y sucesos creados por una persona (ficticios) producto de su imaginación. A tales condiciones hace referencia Alicia Poloniato y son las siguientes:

“a) *Condiciones de forma*. Casi siempre se prefiere partir de un material extenso y rico; de ahí que veamos más versiones cinematográficas de novelas que de cuentos. [...] En la actualidad es frecuente que se elijan varios cuentos con cierta unidad temática y se haga una sola película, de cuyas partes se encargan a veces realizadores diferentes.”³⁰ En efecto, se trata de adaptaciones que se realizan de obras literarias ya hechas; aunque regularmente esta adaptación se hace de una novela, hay casos en los que se llegan a tomar sagas completas. O tomar dos textos que se podrían ajustar para crear una sola historia.

²⁹ *Ibíd.*, pág.94.

³⁰ Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*, pág. 26.

“b) *Construcción dramática*. Como hemos dicho, no cualquier tema puede servir de base para elaborar un argumento, ya que fundamentalmente éste debe incluir algún conflicto que resolver”³¹ Aquí se trata de lo que mencionábamos en párrafos anteriores sobre la creación de situaciones que son producto de la imaginación, pero en este caso Poloniatto agrega un elemento a esta construcción: un conflicto, el cual es el punto central de la historia.

Y, finalmente, tenemos “c) *Calidad de la historia*. En el cine hay que tener en consideración dos aspectos íntimamente relacionados: el plano de la expresión y el plano del contenido. [...] Cuando nos interesamos en el plano del contenido estamos juzgando la calidad de la historia, de lo que se cuenta...”³² En este sentido, la calidad de la historia estará determinada por cómo esté estructurada, por la forma en que el conflicto se vaya resolviendo, por cómo los personajes y sus acciones doten de suspenso y emoción a la misma historia.

Aristóteles fue el primero que habló de un análisis del relato, en el que se involucran personajes que, partiendo de una determinada situación, tienen que soportar distintos incidentes y obstáculos para recuperar lo que perdieron en un principio o solucionar un conflicto que les atañe y no les permite seguir con su vida.

Así, considerando todo lo anterior, tenemos, según Aristóteles, que el relato se compone por tres elementos: los personajes, las acciones y el ambiente. Describamos, a grandes rasgos, cada uno: Daniel Prieto Castillo nos dice que “... un personaje es una versión esquemática, parcial de lo que podría ser una persona.”³³ Por lo tanto, son los personajes parte fundamental dentro del contenido del cine, pues son éstos quienes llevan a cabo las acciones que brindan el hilo conductor a la historia.

Estos personajes están dotados de ciertas características, habilidades y actitudes que le van a ayudar a cumplir su cometido dentro de la historia, es decir, poder llevar a cabo sus funciones o acciones. Una acción es aquello que

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibid.*, pág. 27.

³³ Prieto Castillo, Daniel, pág. 82.

el personaje va a realizar con la finalidad de lograr el o los objetivos que se le plantearon desde el inicio, lo cual permitirá el desarrollo del relato. “En los relatos se intenta casi siempre demostrar que tal acción tiene un sentido, una causa.”³⁴

Propp, en su clasificación del cuento popular ruso, encontró que se reiteran siempre las mismas acciones. Lo mismo sucede en los relatos cinematográficos, donde encontramos ciertas constantes, en cuanto a acciones del personaje, como son: partida-regreso, lucha-victoria, prueba-cumplimiento de la prueba, etcétera; así pues, el personaje principal (el héroe) parte en busca de su enemigo, lucha con él, lo vence, obtiene su recompensa y regresa a casa.³⁵

Todas estas acciones se desarrollan dentro de un ambiente determinado, es decir, aquel o aquellos lugares donde el personaje lleva a cabo sus funciones. Según Daniel Prieto Castillo, los ambientes pueden ser estereotipados, esto es, los ambientes originales del personaje, en los que va a encontrar mayor seguridad y por lo tanto va a poder moverse tranquilamente. Sin embargo, están también los ambientes lejanos, los cuales siempre tienen algo de peligroso, se caracterizan por ser ambientes misteriosos, llenos de acechanzas y de sorpresas que ponen en riesgo la vida misma del héroe.

Siguiendo esta línea, en el análisis de un filme es importante identificar la estructura dramática, es decir, la separación de la historia en partes, que representan las situaciones y momentos más representativos e importantes del relato. La estructura más común que se conoce es la que se divide en **planteamiento-desarrollo-desenlace**. Al respecto Marco Julio Linares hace una descripción detallada de estas partes que conforman la estructura dramática:

PLANTEAMIENTO: **1. Antecedentes**. Síntesis de los hechos a partir de los cuales se desarrollará la obra. Se trazan los caracteres y la acción. **2. División de escenas**. Se definen las escenas altas y bajas en intensidad dramática. **3. Arranque de la acción**. Se presenta el protagonista, se inicia

³⁴ *Ibíd.*, Pág.87.

³⁵ Véase Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*.

el problema y, por lo tanto, el conflicto. **4. Revelación.** Se da el dato de mayor importancia en función de carácter o situación.

DESARROLLO: **5. Escena recuerdo.** Recuerdo de la revelación. **6. Nudo.** Estado de crisis; se entrelazan los caracteres. **7. Peripetia.** Punto clave donde la acción se vuelve contra e protagonista.

DESENLACE: **8. Escena recuerdo.** Recuerdo de la peripetia. **9. Solución A, B y C posibles al conflicto.** De lo simple a lo complicado. **10. Clímax.** Solución verdadera. Punto más alto de la acción. **11. Descenso de la acción.** Previa a la catarsis. **12. Catarsis.** Preparación del público para volver a la realidad. **13. Retorno a la realidad.**³⁶

Esta clasificación de la estructura dramática suele variar únicamente en el nombre que le dan los diferentes autores a cada parte que la conforman, porque en el trasfondo el contenido se refiere a las mismas situaciones y elementos que aparecen en determinado momento de la historia. Algunos estructuran la historia en cinco, siete y hasta nueve bloques, pero los elementos que siempre están presentes son el problema, un conflicto, la complicación del mismo, un momento de crisis, el clímax y la resolución.

Dentro de la estructura dramática se estructura, valga la redundancia, también a los personajes, es decir, se les clasifica en buenos/malos y sus ayudantes, los cuales apoyarán a aquéllos para obtener el objeto de interés, aquello que desean o anhelan conseguir. Es esta clasificación de los personajes la que permite que la historia avance y se genere la tensión necesaria para atraer la total atención del espectador.

Los no menos importantes, pero que también son parte fundamental en un film, son los diálogos, ya que éstos, como bien apunta Linares, nos hablan psicológica e intelectualmente del personaje; los diálogos cuentan la historia, permiten la fluidez de la misma e incluso adelantan la acción, revelan qué sucederá más adelante; permiten la ubicación del personaje en su contexto, esto es por la forma en que se expresan; los diálogos también revelan algo importante, generan tensión y ayudan a resolver problemas.

³⁶Linares, Marco Julio. "El guión. Elementos, formatos y estructuras.", pp. 268-269.

De este modo, podemos ver de qué manera el relato cinematográfico permite contar una historia, utilizando los elementos descritos en párrafos anteriores. Pero, hay que considerar que estos elementos deben estar bien estructurados y ubicados dentro de la historia, para que se logre comprender y disfrutar la misma. En efecto, así como la forma del cine, en general, nos permite crear composiciones de imágenes estéticas, el contenido también lo hace posible.

En este sentido, con todo lo descrito anteriormente, podemos concluir este apartado diciendo que tanto la forma como el contenido son importantes para el desarrollo de un filme, pues ya que la forma no podría efectuarse sin una historia que contar, el contenido no se consumaría sin los elementos que permitan mostrarlo con imágenes.

1.2 Cine y Literatura

Una historia puede ser contada o narrada de diferentes maneras, ya sea oral, escrita o audiovisualmente, en sus diferentes modalidades, las cuales conocemos como obras de arte, tales como la pintura, la poesía, la música, la danza, la literatura y el cine. Cada una con sus propias técnicas y estilos, pero el fin es común a todas ellas (contar algo), pero son las dos últimas las que nos interesan para los fines de este apartado.

El cine, como bien mencionamos en el apartado anterior, se vale de la forma y el contenido, técnicas que, junto con otros elementos que detallaremos más adelante, son las que le permiten narrar una historia. La literatura, por su parte, tiene sus propias técnicas, formas y estilos para contar un relato; diferentes algunas a las del cine, iguales otras, pero al final de cuentas tanto un filme como una obra literaria coinciden en un punto importante: ambas cuentan, relatan, narran una historia.

Efectivamente, como bien menciona Agustín Faro: “La literatura y el cine comparten una característica fundamental: ambos cuentan historias, ambos se apoyan en la narración para construir sus relatos, si bien, como es obvio, cada uno utiliza sus propios medios para formalizar la expresión.”³⁷ Es, pues, la

³⁷ Faro Forteza, Agustín. *Películas de libros*, pág. 11.

narración uno de los puntos que podría considerarse de coincidencia entre ambas formas de expresión.

El cine y la literatura convergen en distintos aspectos, la mayoría de los cuales son la base fundamental para la creación de una historia: la descripción, la narración, como ya mencionamos, el punto de vista desde el que se narra, el papel del narrador y la presentación de personajes. Es decir, que tanto un filme como una novela, por ejemplo, utilizan estos elementos a la hora de contar una historia, cada una, claro, a su manera y con sus propias técnicas, lo cual nos lleva a un mismo fin: un relato contado.

Sin embargo, literatura y cine podrán sí contar historias, pero cada una lo hace a su manera, la cual implica el uso de sus lenguajes determinados; lenguajes que son distintos, que emplean técnicas y recursos propios para llevar a cabo el proceso de narrar una historia.

Comencemos con **la descripción** como primer elemento de comparación entre ambas manifestaciones. “En la literatura se usa a menudo el lenguaje con el único objeto de describir acontecimientos concretos; para decir qué hacen y piensan los personajes de una narración, cómo es el escenario en que se mueven...”³⁸ El lenguaje, pues, según Ricardou, permite al escritor construir sus historias, basadas en un orden temporalizado, designando cada hecho o acción mediante una sucesión progresiva de adverbios como *primero*, *luego...*, *después*, *por último...*³⁹

De esta forma, la literatura maneja, distribuye y organiza, mediante la descripción, todos los elementos que detallan los ambientes y escenarios en los que se desenvuelven los personajes, así como las características, acciones y conductas y emociones de estos mismos. La descripción en el relato literario es fundamental, pues es ésta la que permite al lector conocer todas las características de los lugares en los que se llevan a cabo las acciones de los personajes; se entera, pues, de los olores, que tipo de vegetación y fauna que hay en un bosque, por ejemplo, el clima, cómo es la ciudad o el pueblo en donde transcurre la historia, que clase de los muebles hay en una habitación,

³⁸ Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*, pág. 106.

³⁹ Véase Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*.

en una casa, una oficina; sabe también en qué tipo de transportes viajan los personajes...

Por su parte, en el cine la descripción está dada por el tipo de plano, pues éste nos muestra en imágenes un lugar determinado (plano general), nos describe el ambiente; los rasgos físicos y las acciones que realiza un personaje (plano americano, medio y primer plano). Asimismo, los movimientos de cámara permiten la descripción de ambientes y de los personajes en acción; la música y los ruidos ambientales también son elementos que permiten al cine llevar a cabo la descripción.

En una escena, por ejemplo, en la que la intención es describir el trayecto que efectúa un personaje, cuya intención es asesinar a su enemigo que se encuentra en su casa "... la descripción de la casa se hace desde la perspectiva del personaje en <<un movimiento de cámara que se va acercando a los objetos: desde la panorámica general hasta el detalle>>".⁴⁰ Primero se muestra la fachada de la casa, después la puerta o las ventanas, tras éstas, la cara de la víctima, enseguida la mano del asesino que sujeta una pistola y sólo con un sonido (el disparo) termina la descripción del asesinato.

Así, a pesar de que el cine y la literatura describen, la descripción de una es un tanto más abstracta que la que muestra el otro, ya que mientras el cine presenta una visión tal cual de la realidad que el director pretende mostrar, la literatura es relativa en este aspecto, puesto que el lector puede imaginarse un lugar distinto al que el escritor pretendió transmitir con su descripción.

Aunque uno y otra utilizan diversos medios para llevar a cabo la descripción de la historia "...no existe, pues, una diferencia esencial entre la literatura y el cine. La literatura utiliza palabras para la descripción; el cine, imágenes visuales."⁴¹ No obstante, la descripción sí puede diferenciarse de otro elemento fundamental para la estructuración de la historia: la narración.

La narración es el principal punto de convergencia-diferencia entre el cine y la literatura, ya que es ésta la que permite establecer que tanto una

⁴⁰ Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*, pp. 170-171.

⁴¹ Arnheim, Rudolf, *Óp. Cit.*, pág. 106.

como el otro son capaces de contar/narrar historias, pero la narración misma muestra que, aunque utilicen recursos similares, el relato literario lo hace a su manera, con sus propias técnicas, lo mismo que el cinematográfico.

“Pero aunque Eisenstein discutía las especificidades de cada medio, nunca dudaba –y de ahí su admiración por Griffith— de que ambos eran medios propicios para narrar ficciones. Y no tenía dudas sobre eso, porque tanto la literatura como el cine tienen la cualidad de poder representar desarrollos en el tiempo, lo que no es posible en disciplinas esencialmente espaciales, como la pintura.”⁴²

Sergio Wolf menciona que la narración está fundamentada en la utilización de recursos idénticos, tales como “...un punto de vista que asocia lo narrado a un tipo particular de emisor, la utilización de un espacio y un tiempo en los que enmarcar la historia que se narra y la presentación de unos personajes que son quienes llevan a cabo las acciones.”⁴³ Recursos que describiremos más adelante. Efectivamente, tanto una obra literaria como un filme coinciden en su condición de relatar sucesos reales o ficticios situados en un espacio determinado, relacionados de forma lógica, llevados a cabo por unos personajes, que poseen un inicio y un final y son contados desde y en un tiempo específico.⁴⁴

En la literatura, en la novela específicamente, la narración permite un mayor desarrollo de las acciones, posibilita al escritor extender los planteamientos de sus ideas. De este modo, mientras “En el cine un personaje puede estar diciendo una cosa y hacer otra muy diferente. En la novela esta situación obliga al narrador a situarse en dos segmentos continuados de narración.”⁴⁵ De ahí que la literatura necesite un grado mayor de participación del narrador.

La narración es la base fundamental de todo el relato, puesto que se vale de ella para mencionar todas las acciones que el personaje lleva a cabo, lo mismo que para sugerir o hacer comentarios sobre los diálogos de dicho

⁴² Wolf, Sergio. *Cine/literatura: ritos de pasaje*, pág.37.

⁴³ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 11.

⁴⁴ Véase Sánchez N., José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*.

⁴⁵ Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: la metáfora visual*, pág.44.

personaje. Es decir, que en el relato literario, como bien apunta Borau, la narración posee una doble función: narrar y describir a la vez y no como en el cine, donde toda acción “es requerida físicamente por la imagen”.⁴⁶

Dentro de esta doble función que posee la narración en la literatura, se encuentra el papel, fundamental también, del narrador, el cual tiene una amplia relación con la narración, ya que éste puede contar subjetiva u objetivamente la historia, pero sobre él volveremos más adelante.

Por su parte, el cine frente a esta situación de la doble tarea de la narración en la literatura, no tuvo otra opción que crear sus propias materias narrativas ajustadas a sus condiciones, necesidades y exigencias. Peña-Ardid resume todas estas construcciones narrativas propias del cine:

ya derivadas de su dimensión icónica y secuencial (montaje) —con la diversa tipología de combinaciones espacio-temporales, el papel narrativo que juega el espacio <<fuera de campo>> o del desarrollo <<mostrativo>> de la narración—, ya provenientes de sus posibilidades tecnológicas — trucos, movimiento acelerado, *ralentí*, divisiones de pantalla, sobrepresiones, etc. y de los sentidos que su empleo narrativo origina—, ya debidas a las posibilidades combinatorias de sus diversos materiales de la expresión y, en especial, de la palabra —diálogos, voz en *off*, textos escritos, subtítulos— y la imagen.⁴⁷

Esta heterogeneidad de los recursos narrativos que son propios del cine es, entonces, la que permite que se pueda contar una historia en poco tiempo dentro de un filme, brindando, además, la posibilidad de hacer frente a la narración de la literatura. De este modo, y empleando en su totalidad todos estos elementos fílmico-narrativos (imagen, palabras, música, ruidos), se puede decir que un relato cinematográfico está muy cercano a uno literario, permitiendo así realizar comparaciones desde un nivel ya más general.

Así pues, “... la narración cinematográfica nos sitúa ante un universo de personajes, acciones y objetos mucho más preciso y concreto que la novela,

⁴⁶Véase Heredero, Carlos. *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, citado por Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: la metáfora visual*.

⁴⁷ Peña-Ardid, Carmen, *Óp. Cit.*, pág. 152.

mientras que su ambigüedad es mayor cuando intenta expresar pensamientos y procesos introspectivos con la sola ayuda de las imágenes.”⁴⁸ No obstante, el cine es más instantáneo en su facultad expresiva-narrativa que la literatura; esto es, que muestra detalles en pocas imágenes, que en una novela se llevaría varias páginas para describirlos.

En efecto, como menciona Agustín Faro Forteza: “La cámara puede mirar un objeto tridimensional y, en cuestión de segundos, aportar detalles que requerirían en una novela varias páginas de descripciones. El cine puede, en un solo instante, dar información de la historia o de los personajes, y transmitir ideas, imágenes y estilo. (Y es así que)... el cine actúa por condensación, es decir, reduce o puede reducir varias páginas en una secuencia o, incluso, en un plano.”⁴⁹

Sin duda, una de las principales y fundamental diferencia que se podría establecer entre cine y literatura en cuanto a la narración es que la literatura narra con palabras y el cine con imágenes. Sin embargo, si tomamos en cuenta que la narración genera una representación del mundo al que hace referencia, tendríamos que considerar la distinción que hace Faro Forteza al respecto:

El cine narra y a la vez representa. [...] entendiendo por *representación* no sólo la mención a un mundo que previamente existe y que sirve de modelo, sino también la escenificación de una realidad. [...] (Ésta es) una diferencia sustancial entre relato literario y relato fílmico, ya que aquel sólo narra, pues su representación... se queda en niveles abstractos, en pura imaginación que el lector debe reconstruir, mientras que el cine, que es, como se ha dicho, un gran mostrador de imágenes facilita al espectador, de modo fehaciente y por medio de la representación, esa realidad que pretende transmitir.⁵⁰

En síntesis, la narración es un procedimiento que permite la creación de tiempo y, por ende, la sucesión de acciones determinadas por aquél, las cuales encuentran en la conjugación verbal su forma de expresión, en el caso de la literatura. Mientras que la narración fílmica está basada en la sucesión de

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 163.

⁴⁹ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 27.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 38.

planos y secuencias de las que se compone un filme; y emplea los diálogos entre los personajes, así como las acciones que dichas secuencias representan para lograr la narración.⁵¹

Con base a lo anterior podemos diferenciar la narración de la descripción en tanto que "... la narración crea tiempo y la descripción espacio, es decir, la narración permite que el relato avance temporalmente, mientras que la descripción detiene el tiempo narrativo y se recrea en la contemplación del objeto."⁵² De esta forma, en la literatura el escritor puede combinar, continuamente, pasajes donde prevalece la narración con aquéllos en los que, a pesar de las pausas que se hacen en el devenir de la diégesis, predomina la descripción.

Asimismo, como menciona Sánchez Noriega, la narración está ligada al tiempo, ya que da cuenta del acontecer de los sucesos; la descripción, por su parte, "...es el discurso del espacio mientras el tiempo se detiene, el modo en que el relato proporciona un lugar, caracterizado de diversas formas, donde se ubica la acción."⁵³ En el cine, por otro lado, es simple esta relación narración-descripción, pues éste narra y describe al mismo tiempo, en un solo plano o secuencia; las imágenes le permiten mostrar y contar.

Así pues, dado que la literatura se construye esencialmente con palabras y el cine emplea fundamentalmente un lenguaje audiovisual, éste necesita emplear técnicas particulares en la configuración de la narratividad. Es, pues, esta narratividad la que da pauta de entrada al siguiente elemento de coincidencia entre literatura y cine: **el narrador o voz narrativa.**

El narrador es una instancia que posee una importante labor dentro de la historia, pues es quien va a dirigir el curso de la misma, quien maneja el hilo conductor de la narración. El narrador "Es quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción [...] es responsable de los componentes tanto de la historia como del discurso y, en conjunto, del estilo literario o fílmico. Ningún relato se cuenta a sí mismo; por

⁵¹ Véase Faro Forteza, Agustín. *Películas de libros*.

⁵² *Ibid.*, pág. 58.

⁵³ Sánchez N., José Luis. *Óp. Cit.*, pág.112.

tanto, la instancia narrativa es quien establece el contrato ficcional que el relato plantea al lector o espectador.”⁵⁴

Hernández Les afirma que en el relato literario se usa mucho el recurso del narrador presentado de distintas formas, quien puede narrar sin ser precisamente el autor; sin embargo, en el fílmico es menos localizable, porque es propiamente el autor quien funge como instancia narrativa.⁵⁵ Tanto en un relato como en el otro el narrador posee funciones especiales. Sánchez Noriega hace referencia a dichas funciones en cuanto a la mención del espacio, ya que apunta que:

El narrador literario da cuenta del espacio: a) de modo explícito, con el uso de adjetivos calificativos, nombres de objetos conocidos o estandarizados que sirven de referencia, símiles y comparaciones que permitan al lector imaginar la realidad física referida; b) de modo implícito, con la asociación que se establece entre imágenes mentales; c) de modo directo, con descripciones del narrador; y d) de modo indirecto, con descripciones de un personaje.⁵⁶

De igual forma, el narrador literario también habla acerca de las condiciones de los diálogos; esto es, que informa al lector sobre quién habla, con qué intención, tono y volumen lo hace, qué movimientos corporales y gestos acompañan sus palabras, así como las pausas y silencios que lleguen a suscitarse. Para que pueda llevar a cabo esta tarea, la voz narrativa literaria acude a todos los recursos lingüísticos, tales como los pronombres, adverbios de tiempo y lugar, modulaciones de tiempo y persona, así como los diversos tiempos verbales.

Por su parte, el cine, y por tanto el narrador cinematográfico, tiene que recurrir a otros elementos para llevar a cabo su papel dentro de la historia, pues, como ya hemos hecho referencia, el cine utiliza imágenes para narrar, cualidad que lo orilló a introducir formas propias para hacer presente al narrador dentro de un relato. En ese sentido, “... el narrador cinemático es responsable de (...) lo profílmico o conjunto de realidades situadas ante la

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 86.

⁵⁵ Véase Hernández Les, Juan A. *Cine y literatura*.

⁵⁶ Sánchez N., José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 112.

cámara (decorados, actores, iluminación, etc.), la imagen (composición, cromatismo, ángulo y nivel, escala del plano, movimientos de cámara, trucajes ópticos, etc.) y el montaje (música y conjunto de significaciones que proporciona la articulación de los planos).⁵⁷

No obstante, el narrador fílmico puede hacer notar su presencia mediante otros elementos: el fuera de campo, la perspectiva, la profundidad de campo y la voz en *off*.

El narrador, pues, se hace presente de modo subjetivo a través de la imagen, es decir, mediante todos los elementos antes mencionados, los cuales hacen posible el acto de la narración. Asimismo, el propio director del filme puede adoptar el papel de narrador, ya que como afirma Sánchez Noriega, existen casos en los que el director interpreta a un personaje, tales como Woody Allen, Orson Welles, Luis Buñuel, Roman Polanski, entre otros.

Entra, en este punto, un elemento importante para la narración fílmica y que puede ser considerado como narrador, la cámara, pues como bien apunta Faro Forteza “hay que hablar de la cámara como del gran omnisciente, del meganarrador que con su encuadre selecciona la parte de historia que se quiere contar y la transforma en relato.”⁵⁸ Así pues, la cámara posee una doble función, es decir, que puede mostrarse de dos formas, ya sea mediante una *actitud subjetiva* o una *actitud objetiva*. La primera se relaciona con el personaje en su papel de narrador de la historia, por lo que dicho personaje es quien narra y decide qué parte del relato va a mostrar; en ese sentido, podríamos decir que la cámara representa a un narrador en 1ª y 3ª persona.

Por su parte, “la cámara objetiva muestra sin comentario, no se implica en el relato y tiende a borrar todas las marcas de la enunciación y con ellas al narrador.”⁵⁹ Por lo tanto, habría que emplear una narración *out* (voz en *off*) para complementar partes de la historia no contadas en la imagen, es decir, se emplea un narrador en 3ª persona.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁵⁸ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 68.

⁵⁹ *Ibid.*, Pág. 69.

El narrador puede estar presente en un relato en distintos tipos: intradiegético, extradiegético y metadiegético (omnisciente). El primero es un narrador-personaje que forma parte de la historia y es quien cuenta los acontecimientos (1ª persona); el extradiegético "...es aquel que no participa de la historia y, por tanto, es exterior a los sucesos que narra."⁶⁰, representa la 2ª persona y también puede ser parte del relato, como personaje secundario. El metadiegético (o 3ª persona), por su parte, es un narrador superior, está por encima de la historia, sabe todo de los personajes, pero no está presente en la historia, es ajeno totalmente. Este narrador al que Faro Forteza llama *omnisciente* "...es la forma más clásica de narrador y en ella el relator se constituye en el gran <<hacedor>> del relato, ya que como su etimología lo indica <<lo sabe todo>>."⁶¹

Estos tipos de narradores están presentes tanto en la literatura, como en el cine: en la primera, como ya mencionamos, se identifica qué tipo de narrador es gracias a los mismos elementos lingüísticos que emplea al momento de narrar: qué verbos, pronombres, adjetivos y conjugaciones. En el segundo se logra identificar mediante las técnicas antes dichas, como son el manejo de los planos, el empleo de la cámara, la voz en *off*, los recursos del montaje, entre otros.

Así como el papel del narrador es importante dentro de la historia, tanto literaria como fílmica, es de igual importancia conocer de qué manera la literatura emplea el punto de vista, el cual está, en cierta forma, relacionado con el narrador, pues éste es el que va a determinar el punto desde el que se está narrando la historia. En este sentido, hay que entender que el punto de vista o modo narrativo "... es un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros."⁶²

Se trata, además, de un procedimiento que implica todos aquellos modos con los que se puede contar la historia, entendiendo por modos las

⁶⁰ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 89.

⁶¹ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 62.

⁶² Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 90.

perspectivas de las que habla Sánchez Noriega, desde la que se narra, es decir, el punto de vista o foco narrativo.

En la literatura, el punto de vista está relacionado con el *quién*, el *qué* y el *cómo* se narra la historia; el modo de ver de quién va a contar el relato es lo que se lee en las líneas de una obra literaria. Al hablar de punto de vista literario, simplemente se trata de la perspectiva desde la que se va a narrar y, en consecuencia, el modo y el contenido de dicha narración.

En el cine hay que tomar en cuenta otros aspectos cuando de punto de vista se trata, pues implica además del *qué* y *quién* cuenta, el *qué se ve* y desde *dónde*, así como *qué enfoca* la cámara dentro del encuadre o campo de visión; por esta razón es que, en párrafos anteriores, hablábamos de la cámara como el principal narrador objetivo de la historia.

“Aunque el punto de vista cinematográfico responde a una visión plenamente exterior (...) no es menos cierto que en la angulación, en la posición de la cámara, en el plano o en el mismo encuadre, subyace una voluntad de carácter subjetivo que responde a la mirada de quien maneja la cámara, por supuesto me refiero al director, no al operador...”⁶³

El director, en este sentido, se convierte en narrador y es lo que él mismo decida representar, lo que pretenda mostrar y la forma en que lo hará, lo que se podría considerar como el punto de vista, porque las imágenes mostradas son vistas desde la perspectiva del director a través de lo que enfoca la cámara. Por lo tanto, el punto de vista del cine sería más un <<punto de vista óptico>>, como lo define Peña-Ardid, ya que se trata del “lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira –y se da a ver— un objeto dado.”⁶⁴

La relación entre punto de vista y narrador nos permite introducir un elemento que podría añadirse a dicha analogía, se trata de la focalización, es decir, el nivel de información que el narrador muestra respecto de la acción de los personajes. Al respecto, Sánchez Noriega clasifica los tipos de focalización,

⁶³ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 65.

⁶⁴ Véase Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*, pág. 143.

relacionando cada uno de ellos con un tipo específico de narrador; de este modo, tres son los tipos que este autor apunta:

a) *Focalización cero* o relato no focalizado... no existe un punto de vista determinado en el relato, hay un narrador omnisciente (<< visión por detrás>>) que sabe más que el personaje...

b) *Focalización interna* o subjetiva, cuando hay un personaje que persigue la acción narrativa; el narrador sabe tanto como un personaje de la ficción... no puede contar más de lo que puede el personaje...

c) *Focalización externa* u objetiva, desempeñada por un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje (<< visión desde fuera>>).⁶⁵

De este modo, podemos reafirmar la estrecha relación narrador-punto de vista-focalización que, tanto en literatura como en cine, varían en sus formas de aplicar y emplear los elementos de estos puntos, pues, reiterando una vez más, el cine tiene que adaptar estas herramientas a su formato, las imágenes, mientras que la literatura lo hace con las palabras.

Lo mismo pasa cuando se trata de hablar sobre **los personajes**, al momento de presentarlos al lector o espectador; los personajes en la literatura son referidos ampliamente por el escritor, quien describe características físicas, psicológicas, sociales, culturales de los mismos y más cuando se trata del protagonista de la historia. El cine, por su parte, no requiere de líneas y líneas de descripción de todas estas características, él simplemente muestra al personaje y su entorno, lo cual ya nos habla de cómo es y cómo se relaciona en su ambiente.

“En ocasiones los personajes son símbolos, expresión de un concepto abstracto que el autor personifica. (...) Estos personajes suelen ser representaciones estereotipadas, es decir, personajes que se comportan de acuerdo con unos cánones preestablecidos y que no suelen variar su comportamiento porque son abstracciones de conductas tipificadas.”⁶⁶ En otros casos, sólo representan defectos y virtudes, sentimientos y comportamientos.

⁶⁵ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 91.

⁶⁶ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 89.

La función primordial del personaje, tanto en cine como en literatura, es llevar a cabo las acciones de la historia, aunque el personaje literario lo hace de manera virtual y el fílmico es más real, dado que realiza dichas acciones física y naturalmente. En este sentido, podríamos decir que el personaje literario sólo es un nombre sobre el cual se construye una determinada personalidad con base en todas las características que el autor le proporcione.

Pero "... por más que el texto literario sea capaz de dotar al personaje de rasgos significativos para convertirlo en una entidad importante... siempre queda un margen para que el lector haga su hermenéutica..."⁶⁷ Es decir, que el lector tiene que imaginar al personaje de acuerdo con lo que lee sobre él, por lo que hace una lectura un tanto abstracta; así pues, la presentación del personaje literario no es concreta, como la del cine, ya que éste tiene la capacidad de mostrar un rostro y una interpretación singulares que permiten al espectador identificar físicamente al personaje, sin necesidad de recrearlo en su mente.

No obstante, en la literatura "los personajes son el alma viva de la novela porque sus relaciones y sus actos provocan y condicionan a la vez la trama del relato. Los personajes deben desentrañar la esencia última del relato, aquello que el escritor ha querido presentar y que, al darle vida en forma de narración, debe poner en boca o en el alma de otros."⁶⁸ Esto es muy relativo en el cine, ya que en muchos filmes el actor que representa al personaje no logra adentrarse totalmente en su papel y, con frecuencia, suelen ser más ellos mismos que el personaje que interpretan.

Por tal motivo, es esta situación, la interpretación del actor que da vida al personaje, una de las diferencias esenciales entre cine y literatura. Efectivamente, por esta representación del actor se cree que el cine es más real, más concreto, puesto que el actor dota de personalidad y vida al personaje, le aporta, pues, un aspecto real.

Ahora bien, cuando se trata de exteriorizar los pensamientos de un personaje, la literatura lo hace mediante los diálogos y la narración misma,

⁶⁷ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 128.

⁶⁸ Faro Forteza, Agustín, *Ibíd.*

mientras que “en el film es la banda sonora generalmente la que tiene a su cargo, mediante diálogos o la voz en *off*, la exteriorización del pensamiento interior de los personajes.”⁶⁹ De nuevo vemos que el cine explota sus propios recursos al momento de mostrar un elemento que en la literatura es sencillo decir simplemente con palabras.

Pero resulta más apto el cine en cuanto a mostrar el interior de los personajes se refiere, ya que gracias a la voz en *off* el espectador puede escuchar la voz del personaje e identificar así cuando está pensando en algo. Sin embargo, en la literatura puede llegar a ser un tanto confuso poder equiparar cuándo se trata de un diálogo y cuándo de un pensamiento del personaje, si el narrador así no lo indica.

El cine cuenta, pues, con más recursos para mostrar al personaje, y, de esta forma, ofrece información más detallada al espectador sobre el mismo “... a través de los diálogos, de las acciones, del espacio dramático en el que se ubica, eventualmente de informaciones de un narrador heterodiegético mediante la voz en *off* y (...) gracias al aspecto físico (sexo, edad, etnia, etc.), a la caracterización concreta (maquillaje y vestuario), al timbre y entonación de la voz y a la interpretación (gestualidad).”⁷⁰

Otro punto no menos importante, pero que no requiere ahondar mucho en él, es el diálogo, ya que la literatura lo indica de una forma y el cine emplea diferentes mecanismos para hacer referencia a ellos. Sánchez Noriega establece que el diálogo literario “... supone una organización especial del texto mediante el uso de guiones que introducen las frases que corresponden a un personaje y por los que se distinguen las palabras del personaje de las del narrador...”⁷¹

Por otro lado, el diálogo debe adecuarse a las condiciones del cine, es decir, debe haber una conciliación entre los diálogos y el resto de los componentes de la imagen, de modo que “... no haya redundancias (lo dicho repite lo visto) e incoherencias (lo dicho niega o se aparta de lo visto). Más aún,

⁶⁹ Peña-Ardid, Carmen, *Óp. Cit.*, pág. 178.

⁷⁰ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 127.

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 122.

dada la naturaleza del cine, se suele considerar con razón que todo lo que puede ser expresado con la imagen no ha de serlo con palabras.”⁷²

Una vez establecida esta diferencia, podemos hablar ahora de otro de los puntos fundamentales de coincidencia entre literatura y cine: el manejo del **tiempo y espacio**. El primero es de gran importancia, ya que, tanto en el texto literario como en el fílmico, debe identificarse el tiempo en el que se narra la historia, así como las diversas variaciones temporales que lleguen a presentarse.⁷³

De esta forma, tendríamos que diferenciar entre la manera como el cine maneja el tiempo de como lo hace la literatura. La literatura hace uso de instancias lingüísticas para la mención del tiempo y según Faro Forteza, el relato literario maneja los tiempos lingüísticos conjugados en pasado, es decir, los pretéritos, en sus diferentes modos (imperfecto, perfecto simple y compuesto). También es importante ubicar el relato temporalmente y al respecto Forteza menciona que:

... en la consideración de la temporalidad debemos distinguir entre tiempo histórico, aquel que sirve de marco y de referencia cronológica para situar la historia; tiempo dietético, el tiempo en que transcurre la historia narrada, es tiempo real que aparece como mensurable en las historias y no debe confundirse con el tiempo de la narración que es el tercer tipo, este tiempo se equipara al tiempo real de lectura o visionado de la obra.⁷⁴

Conocemos la ubicación del tiempo en el relato, cuando el texto mismo informa sobre fechas, estaciones del año y épocas en las que ocurre la historia; esto permite, además, conocer a los personajes y las acciones que pueden realizar, porque el tiempo nos habla de características específicas que son aplicadas,

⁷² *Ibíd.*, pág. 124.

⁷³ Las variaciones más comunes, tanto en cine como en literatura, son: la *prolepsis* o *flash forward*, sucede cuando interviene un acontecimiento que se adelanta en la cronología del relato, es decir, una vista hacia el futuro, hacia lo que va o puede pasar. Y la *analepsis* o *flash back*, que es una evocación a un suceso pasado, es decir, un momento anterior al momento en que está transcurriendo la historia, en otras palabras, un salto al pasado. Para lograr esto, la literatura hace referencia a tales sucesos y emplea los tiempos verbales de acuerdo al tiempo al que vaya; el cine, por su lado, debe pasar de un tiempo a otro mediante una progresiva pérdida de la imagen, para lo cual hace uso de sus técnicas de montaje: fundidos, encadenados, disolvencias.

⁷⁴ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 71.

por ende, a los personajes. Sin embargo, contrariamente podemos encontrar relatos literarios que no están ubicados temporalmente, pues no brindan elementos que den pauta a identificar alguna época específica. Esta atemporalidad es empleada, normalmente, en relatos de tipo mítico o legendario, y se observa la no-ubicación en el tiempo con frases como “érase una vez” o “hace muchos años”.

Así pues, “gracias a la materia lingüística (tiempos verbales y adverbios), el relato literario marca en todo momento la relación temporal entre el tiempo de enunciación y el tiempo de los hechos narrados...”⁷⁵ Por su parte, el cine utiliza procedimientos específicos para ubicar el tiempo; ya sea mediante transiciones que indican cambio de tiempo y espacio (disolvencias, fundidos encadenados, ralentizaciones de la imagen) o mediante el uso de vestuario, maquillaje, escenografías y utilería característicos del tiempo en que está ubicada la historia.

En efecto, como bien apunta Sánchez Noriega, “... en cine se utilizan distorsiones en la calidad de la imagen (paso de color a blanco y negro, imagen borrosa, etc.), cambio del estilo indirecto verbal al directo en el narrador intradiegético, modificaciones de vestido y maquillaje, cambio de actor por otro más joven o mayor para el mismo personaje, etc.”⁷⁶ El cine, pues, se vale de estos recursos, sobre todo de los objetos, la escenografía, utilería y vestuario para situar las acciones en una época determinada.

Dentro de los elementos que dan la pauta para indicar la ubicación del tiempo se encuentran también las elipsis, utilizadas por el cine por cuestiones de economía narrativa a través del montaje. Las elipsis refieren a acontecimientos que ya han ocurrido, mediante silencios en el relato, en el cual se omiten fragmentos de la historia; además la elipsis es considerada como:

... un procedimiento retórico, catalogado como tal desde antiguo, en el que, a la inversa de la pausa, el relato omite un fragmento de la historia. [...] Las elipsis sirven, obviamente, para eliminar tiempos muertos dentro de una secuencia, suprimiendo planos innecesarios (elipsis de montaje) o

⁷⁵ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 88.

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 106.

entre secuencias (elipsis de continuidad), para hacer patente el paso del tiempo y la evolución presumible de personajes, circunstancias y relaciones entre ellos, contexto histórico y social, etc.”⁷⁷

Sirven también para obviar situaciones que no son importantes y, como ya mencionamos, para ahorrar tiempo, pero con fines estéticos, ya que al omitir fragmentos de la historia que podrían ser agradables para el espectador, generan suspenso y sutura, puesto que al no ver las imágenes que se quitaron el espectador las recrea en su mente.⁷⁸

Como menciona Peña-Ardid, el cine ha ido modificando y adecuando sus propias formas de expresar el tiempo, ya desde las categorías narrativas de orden (simultaneidad, anterioridad y posterioridad), hasta las de duración (elipsis), así como las de frecuencia “...las cuales serán comprendidas contextualmente y gracias al conocimiento que tiene el espectador de una serie de códigos que le permiten interpretar la relación de las imágenes como un <<más tarde>>, <<mientras tanto>>, <<antes>>, <<en otro lugar>>...”⁷⁹

Por otra parte, si la ubicación del tiempo tanto en cine como en literatura es importante, no menos importante es el recurso del espacio, el lugar donde se va a llevar a cabo la historia, a través de imágenes, en el caso del film, descrito con palabras en la literatura. En efecto, cuando hablamos del espacio en el cine nos referimos al escenario, al marco físico y real donde se representan las acciones que efectuarán los personajes.

El espacio puede ser recreado artificialmente o natural ya existente; el espacio, entonces, como recurso narrativo, “...implica la disyunción entre campo y fuera de campo. El fuera de campo se puede definir como todo aquello que, a pesar de no estar físicamente en el encuadre, existe conceptualizado en la mente del espectador como un elemento más de la escena.”⁸⁰ Así pues, tanto uno como el otro son indicadores del espacio, a

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Un ejemplo clásico y muy ingenioso de elipsis en la historia del cine es la del famoso filme de Kubric, *2001, una odisea en el espacio*, en la cual transcurren cientos de años en unos segundos, sólo durante la rotación de un hueso lanzado al cielo por un primitivo, que después de girar unas cuantas veces se convierte en una nave espacial.

⁷⁹ Peña-Ardid, Carmen, *Óp. Cit.*, pp. 192-193.

⁸⁰ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág.87.

pesar de que el campo esté representado a cuadro y el fuera de campo no se muestre.

Entonces, desde el punto de vista literario, el espacio es entendido como una descripción objetiva del lugar donde tendrán lugar los hechos de la historia, cuyo fin es ubicar a los personajes en un ambiente real o ficticio, destacando siempre la apariencia real, para obtener una mayor objetividad y veracidad del relato. Para lograr esto, el escritor recurre a la descripción, con la cual presentará, detalladamente, el espacio. Sin embargo, el espacio literario es, además, fundamentalmente virtual, porque aunque puede ser descrito profundamente, sólo está presente en la mente del lector.

Finalmente, es preciso mencionar que “hay una *dialéctica espacio/tiempo* en la medida en que la sucesión narrativa se establece sobre las acciones que transcurren en un tiempo y en un espacio; los cambios de espacio señalan el paso del tiempo... y las transformaciones del espacio (deterioro de una vivienda, nuevos objetos, cambios en la naturaleza, etc.) son indicadores del tiempo transcurrido...”⁸¹

El relato literario refiere al espacio físico, el lugar donde se encuentran los personajes, y en el que se pueden encontrar objetos, casas, muebles y demás elementos que caracterizan un determinado ambiente, a los cuales el narrador brinda ciertas características afines a las de los personajes, es decir, el espacio, y todo lo que lo compone, está determinado por los valores y forma de ser del personaje. Por su parte, “la imagen fílmica proporciona un espacio concreto y análogo a la realidad representada y, a pesar de las distorsiones, siempre se trata de un espacio comparable con espacios físicos, mitológicos o imaginarios ya conocidos directa o vicariamente.”⁸²

Lo descrito en los párrafos precedentes permiten, en general, establecer una analogía entre la literatura y el cine en sus distintas formas de narrar una historia; como sabemos el cine lo hace mediante imágenes y sus técnicas propias, adecuadas específicamente para el lenguaje cinematográfico. La literatura se vale únicamente de la lingüística, utilizándola en todos sus modos,

⁸¹ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 111.

⁸² *Ibíd.*, pág. 114.

apoyándose en las conjugaciones de los tiempos verbales, así como de los pronombres, adverbios y demás elementos que conforman la sintaxis.

Y es, pues, "... en este ámbito de las interrelaciones textuales donde se constituyen tanto las categorías narrativas—trama, personaje, espacio, tiempo, punto de vista... (el universo semántico al que remite el discurso narrativo)— como las instancias pragmáticas—relaciones entre el emisor y el destinatario—
...”⁸³

Esto permite hacer una breve reflexión sobre algunas semejanzas y diferencias generales entre el lenguaje literario y el cinematográfico, entre la forma en que una y el otro narran la historia. En primera instancia tenemos que el relato literario es secuencial, esto es, que podemos conocer, inferir, saber y deducir sólo aquello que las palabras nos van transmitiendo, pues esas palabras ofrecen información que está ordenada temporalmente. Contrario al literario, el relato fílmico es multisequencial, ya que la información se intercala en la pantalla, mostrando distintos aspectos del personaje y su entorno; es decir, el cine muestra todo de una sola vez.

En cuanto al lenguaje se refiere “está claro que el lenguaje del cine no es equiparable al lenguaje oral (...) El medio de expresión del cine es la imagen y es la interpretación de ésta y su posibilidad de articularse ordenadamente lo que dota a este lenguaje de representatividad...”⁸⁴, lo cual convierte al cine en un lenguaje autónomo; por esta condición de autonomía, el cine también posee un carácter de universalidad, esto es, que cualquiera puede descifrar y entender este lenguaje, aunque no conozca bien el código del mismo.⁸⁵

El cine, por lo tanto es figurativo, pues los objetos que muestra son reconocibles, gracias a la identificación que permite relacionar lo que se contempla con la propia experiencia que tiene el espectador del mundo. Dicha figuración, en el cine, está relacionada con la denotación y la connotación de la

⁸³ Peña-Ardid, Carmen, *Óp. Cit.*, pág. 158.

⁸⁴ Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 39.

⁸⁵ A propósito del código del cine, hay que saber que “el lenguaje cinematográfico está estructurado en torno a signos icónicos y a duras penas puede soportar finalidades científicas o, más en general, la atribución de una calificación simplemente designativa a la relación entre sus imágenes y la realidad que debe representar.” (véase Bettetini, Gianfranco. *Cine: lengua y escritura*, pág. 222)

imagen mostrada. “Una diferencia sustancial habrá que buscarla en que el relato literario es exclusivamente verbal, mientras que el relato fílmico además de verbal es icónico⁸⁶ y musical.”⁸⁷

En la literatura, el escritor puede emplear hojas y hojas en la descripción minuciosa de los personajes, los espacios y demás elementos que conforman el relato; mientras que el cine es obligado a describir la mayor cantidad de elementos posibles en una sola toma o secuencia y, por tanto, sugerir simbólicamente los contenidos mentales y psicológicos sobre todo.

“La novela es narrativo-descriptiva en tanto en cuanto alterna estos dos procedimientos lingüísticos para la progresión de la trama (...) El filme, por su parte, es narrativo-representativo pues simultáneamente narra una representación y representa una narración.”⁸⁸

Para poder mencionar otra de las diferencias entre literatura y cine “... baste señalar brevemente algunos rasgos para dar cuenta de su complejidad: en el plano cinematográfico se dan simultáneamente diálogos, acciones y espacios que el relato verbal ha de proporcionar de modo sucesivo; en el cine la acción sucede en el presente, mientras la narración literaria necesariamente se refiere a acontecimientos pasados...”⁸⁹

Así, podemos concluir esta analogía entre cine y literatura mencionando que, en general, estas dos formas expresivo-narrativas comparten las unidades básicas de la estructura narrativa: narrador, espacio, tiempo, punto de vista, descripción, narración, las cuales le permiten establecerse como narraciones/historias. Narraciones que, sin embargo, son contadas de formas distintas, y tanto una como el otro utilizan sus propias técnicas para ello. Y es precisamente su condición narrativa la que diferencia al cine de la literatura, pues se trata a fin de cuentas de lenguajes diferentes.

⁸⁶Es un lenguaje icónico en la medida en que es visual y, por lo tanto, abarca todos los elementos del mundo de la imagen; es un lenguaje que va dirigido a los sentidos, capaz de reemplazar, mostrar abiertamente u ocultar la realidad; en sí, es más emotiva, conmueve mucho más que la palabra.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 61.

⁸⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 40.

1.3 Lo simbólico en el cine y la literatura

“Hoy, el interés por fenómenos simbólicos ya está institucionalizado en la literatura, la crítica de los medios de comunicación de masas y la educación, así como en disciplinas académicas como la antropología, la lingüística, la psicología social, la sociología del conocimiento, y en numerosas actividades profesionales o prácticas, como la psicoterapia, la publicidad, la política, etc.”⁹⁰

Para entender tal situación, es importante hacer referencia al proceso que se lleva a cabo cuando se intenta encontrar lo simbólico en un mensaje (sea éste escrito o audiovisual); este es la significación, “proceso que asocia un objeto, un ser, una noción, un acontecimiento, a un signo susceptible de evocarlos...La significación es, por tanto, un proceso psíquico; todo ocurre en la mente.”⁹¹ Dicha asociación otorga un sentido y significación al signo, pues, como afirma Bettetini, “significar es construir, fabricar y producir un sentido”⁹², para lo cual se requiere de cierto grado de cultura por parte de quien produce y de quien recibe e interpreta dichos signos.

Si pudiéramos ubicar este proceso de significación y su importancia en lo simbólico dentro de alguna disciplina, ésta sería la semiótica y, más en específico, su rama la semántica. Esto porque “La semiótica de las imágenes apela al contexto, a los usos, a lo simbólico, y no sólo a las categorías y taxonomías de tipo estructural o lógico.”⁹³; todo lo anterior es aplicable también a las palabras. Asimismo, la semántica “pone en juego sistemas culturales, relaciones y oposiciones entre unidades culturales...”⁹⁴

En este sentido, hablar de un lenguaje literario o de un lenguaje cinematográfico implica ya una serie de elementos que pueden poseer contenido simbólico; ya sea en una imagen o en una serie o incluso una sola palabra se encuentran dichos contenidos simbólicos, en forma de signos, símbolos o arquetipos. Estos términos son la base fundamental de toda

⁹⁰ Krippendorff, Klaus. *Óp. Cit.*, pág. 9.

⁹¹ Guiraud, Pierre. *La semántica*, pp. 16-17.

⁹² Véase Bettetini, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*.

⁹³ Beuchot, Mauricio; Lizarazo Arias, Diego (coordinador). *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad*, pág. 9.

⁹⁴ Bettetini, Gianfranco. *Óp. Cit.*, pág. 71.

manifestación simbólica y son parte importante para poder mencionar en qué consiste lo simbólico tanto en el cine como en la literatura.

Es preciso, entonces, describir cada uno de dichos elementos que componen lo simbólico, así como ver de qué manera lo maneja el cine y cómo la literatura. Comencemos con el **signo**, del cual Saussure nos dice que “*llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica*”⁹⁵; el signo, pues, es una “diada”, esto es, la composición de dos elementos ampliamente relacionados entre sí: el significante (la representación sensorial de algo) y el significado (el concepto en sí).⁹⁶

Esta asociación de significante y significado puede traducirse en una relación entre el plano de la expresión (el significante) y el plano del contenido (el significado).⁹⁷ Según Peirce el signo tiene la función de ser una cosa que está en lugar de otra; esta cosa es una representación que permite a un receptor remitirse, mentalmente, a un objeto.

Los signos, pues, remiten y representan objetos, cosas y elementos del mundo real; sin embargo, como apunta Victorino Zecchetto “está claro que no todos los signos se refieren a cosas reales o materiales. Gran cantidad de signos abarcan el **mundo irreal**, como sucede con muchos cuentos o películas de fantasía de seres que jamás han existido fuera de la narración y de la pantalla.”⁹⁸

Ahora bien, además de que el signo remita a cosas reales o irreales, también puede clasificarse, de acuerdo a las relaciones que él mismo establezca, ya sea en relación consigo mismo, con el interpretante y con el objeto al que remite. De lo anterior se deriva la clasificación creada por Peirce, quien distingue tres variaciones del signo: ícono, índice y símbolo.

⁹⁵ Saussure, *Curso de lingüística general*, citado por Zecchetto, Victorino (coordinador); Dallera, Osvaldo (et al.). *Seis semiólogos en busca del lector...*, pág. 25.

⁹⁶ “Lo que corresponde a la forma escrita o a los sentidos, cuando se habla, es el *significante* de dicho signo. Lo que corresponde al contenido, o a lo que quiere decir es el *significado*.” En Poloniato, Alicia, *Óp. Cit.*, pág. 40. De este modo, el significante puede ser verbal (escritural o auditiva) o no verbal (una imagen, un gesto...); el significado es simplemente la imagen mental que se produce o evoca a partir del significante. Véase Prieto Castillo, Daniel, *Óp. Cit.*, pp. 23-24.

⁹⁷ Véase J.B., Fages; B. Ferry; P. Cornille, *Diccionario de Comunicación*, pág. 211.

⁹⁸ Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, pág. 98.

En este apartado sólo nos ocuparemos de éste último, el **símbolo**. “La palabra *símbolo* (*symbolon*), derivada del griego *symbalto*, ha experimentado de siempre las más diversas definiciones e interpretaciones. Mas todas están de acuerdo en que se ha de designar con ella algo tras cuyo sentido objetual, visible, se halla oculto otro invisible y más profundo.”⁹⁹ Efectivamente, este sentido oculto es el que diferencia al símbolo del signo, pues, como afirma Teresa Olabuenaga, el símbolo va más allá de la comprensión del signo y dado que se ubica en el terreno de la interpretación, posee una mayor carga de significación.

Cuando determinado objeto adquiere un sentido que no es el suyo toma el papel de símbolo; “... si bien las cosas o las formas de las cosas tienen un sentido simbólico, no es nunca más que en vista de algunos hábitos culturales, por lo tanto de un determinado código.”¹⁰⁰ Así pues, se entiende que el símbolo requiere mayor participación intelectual y cultural por parte del receptor, ya que posee una carga de significado y contenido determinados histórica y socialmente.

Por tanto, parafraseando a Daniel Prieto Castillo, el símbolo es un signo que ofrece mayor información semántica y estéticamente, puesto que requiere de un determinado contexto para poder ser comprendido y por exigir, gracias a su forma y conformación, un mayor esfuerzo de interpretación al perceptor. Por tal motivo, no muchas personas son capaces de identificar un símbolo, pues no conocen las claves para llevar a cabo la lectura del mismo.

Al respecto, Lauro Zavala dota al símbolo de un carácter convencional, cuando menciona que “El símbolo es un signo convencional, que por ello se basa en una correspondencia codificada, en una <<ley>>. En este caso, no se dice nada de la existencia, ni tampoco de la cualidad del objetivo: simplemente se lo designa sobre la base de una norma.”¹⁰¹ Pero, siempre respetando la relación entre el significante y el significado, cuya unión está dada ya sea por naturaleza o por semejanza, por ejemplo el agua como símbolo de regeneración o la tierra como símbolo de la fertilidad o la vida.

⁹⁹ Olabuenaga, Teresa. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*, pág. 76.

¹⁰⁰ Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio: Cine y lenguaje*, pág. 123.

¹⁰¹ Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, pág. 69.

Se puede observar que signo y símbolo son entes muy distintos; "... los signos y los símbolos corresponden a dos distintos planos de la realidad. Cassirer lo expresa bellamente: <<el signo constituye parte del mundo físico del ser, el símbolo es parte del mundo humano del sentido>>."102 Y, de esta forma, como afirma Jung el signo sólo se enfoca a nombrar el concepto que representa, mientras que el símbolo representa algo más que su propio significado.

En este sentido, el mismo Jung afirma que los símbolos pueden aparecer en cualquier manifestación psíquica, sobre todo en los sueños, ya que éstos ocurren, no se inventan. De este modo, agrega que "hay pensamientos y sentimientos simbólicos, situaciones y actos simbólicos. Frecuentemente parece que hasta los objetos inanimados cooperan con el inconsciente en la aportación de simbolismos."103 Además, afirma que existen símbolos "que no son individuales sino colectivos en su naturaleza y origen"; se refiere, pues, a los arquetipos.

Los **arquetipos** son símbolos que no tienen entidad material, que van más allá de lo que nombran y que se revelan en imágenes en el inconsciente. Son "modalidades de percepción heredadas, innatas y *a priori*, ligadas a los instintos, que regulan la percepción. Los arquetipos son ideas primordiales comunes a toda la humanidad, y se expresan únicamente a través de imágenes arquetípicas."104 Así, desde el punto de vista psicológico, Jung menciona que se debe tener en cuenta que aquello a lo que se alude con el arquetipo no es totalmente perceptible, pero sí produce efectos que hacen posible la representación del mismo en el inconsciente; por tanto, el arquetipo es una forma de manifestar los instintos e implica de manera simultánea imagen y emoción.

Los arquetipos son, entonces, "...una <<configuración que en principio no está formalmente determinada, pero que implica la posibilidad de aparecer en determinadas formas gracias a la proyección>>."105 La proyección a la que se refiere Jung tiene que ver con lo que él mismo llama "motivos" y no son otra

¹⁰² Jacobi, Jolande Székács. *Complejo, arquetipo y símbolo: En la psicología de C. Jung*, pág. 78.

¹⁰³ Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*, pág. 55

¹⁰⁴ Hyde, Margaret O. *Jung para principiantes*, pág. 172.

¹⁰⁵ Jacobi, Jolande Székács, *Óp. Cit.*, pág. 51.

cosa más que sueños y símbolos aislados típicos y que se reproducen frecuentemente.

Ejemplos de estos motivos son los sueños en los que el soñante vuela, se cae, es perseguido por peligrosos animales, está desnudo en algún lugar público, tiene prisa y no puede salir de entre una multitud, está indefenso ante una lucha o corre y corre sin llegar a ningún lado. “Un típico motivo infantil es soñar que se crece o se disminuye infinitamente o que se transforma en otro como, por ejemplo, se lee en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.”¹⁰⁶.

Entonces, apunta Jung, el arquetipo es una tendencia a crear la representación de dichos motivos, la cual puede ser distinta en cada individuo, pero la interpretación va a ser la misma. Así, el arquetipo del héroe, por ejemplo, puede ser representado en formas diversas, ya sea hombre, mujer, niño, incluso un animal, pero la interpretación que se haga de esto siempre va a estar relacionada con el héroe, el cual va a salvar a su pueblo de alguna amenaza (el mal).

Resumiendo, se puede decir que “... puesto que hay mucha gente que se empeña en considerar los arquetipos como si fueran parte de un sistema mecánico que se puede aprender de memoria, es esencial insistir en que no son meros nombres ni aun conceptos filosóficos. Son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones.”¹⁰⁷

Una vez que quedan definidos los términos anteriores, es menester pasar a mencionar de qué forma se aplican en la literatura y en el cine. Hablemos primero de este último; para poder comprender en qué consiste lo simbólico en el cine es necesario indicar que toda imagen tiene la intención de comunicar algo y, como apunta Alicia Poloniato, es necesario que el signo

¹⁰⁶ Jung, Carl. El hombre y sus símbolos, pág. 53.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 96.

icónico se utilice de tal manera que se parezca a lo que representa y por lo tanto comunique lo que se desea.¹⁰⁸

En el cine podemos encontrar los elementos que conforman lo simbólico. El signo, afirma Metz, es la propia imagen, la cual se convierte automáticamente en el significante y lo que representa dicha imagen es el significado.

Por su parte, "... el uso del símbolo en el filme consiste en reemplazar a un individuo, un objeto, un gesto, o un hecho por un signo (elipsis simbólica) (...) o en hacer aparecer un segundo significado ya por la semejanza de dos imágenes (metáfora), ya por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento que les confiere una dimensión expresiva suplementaria (símbolo propiamente dicho)."¹⁰⁹ Estas imágenes quedan impresas en la "reserva mnemónica"¹¹⁰, gracias al proceso de significación que se lleva a cabo cuando se ve una película, las cuales significan distintamente al espectador según sea su personalidad y las condiciones específicas en las que vio el filme.

Marcel Martin recapitula todo lo anterior de una forma más clara y precisa al afirmar que:

Todo lo que se muestra en la pantalla tiene sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado que sólo puede aflorar con la reflexión; podríamos decir que toda imagen implica más que explica: el mar puede simbolizar la plenitud de las pasiones (*La noche de San Silvestre*); un puñado de tierra, el arraigo al suelo natal (*La Madre*) (...) Por esta razón, la mayoría de las películas de calidad son interpretables en varios niveles según el grado de sensibilidad, imaginación y cultura del espectador. El mérito de estas películas es que sugieran, más allá de la inmediatez dramática de una acción por más profunda y humanamente apasionante que sea, sentimientos o ideas de orden más general. (...) El empleo del símbolo en cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al espectador más de lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente. (...) podríamos hablar de un contenido aparente y de un contenido latente (o incluso de un contenido explícito y de un contenido implícito): el primero sería inmediato y directamente legible y el segundo

¹⁰⁸ A este respecto, es preciso aclarar que "por la relación que las imágenes guardan con el objeto que representan, Pierce las llamó *signos icónicos*." Véase Poloniato, Alicia, *Óp. Cit.*, pág. 44.

¹⁰⁹ Martin, Marcel, *Óp. Cit.*, pág. 110.

¹¹⁰ Véase Bettetini, Gianfranco. *Cine: Lengua y escritura*, pág. 44.

(eventual) estaría constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido darle a la imagen o que el espectador ve en ella por sí solo.¹¹¹

Ahora bien, hablar del arquetipo en el cine está muy relacionado con el uso de los símbolos, pues, de igual forma, los arquetipos son representados mediante imágenes que hacen referencia a estos mismos, los cuales van a lograr ser reconocidos por el espectador, sólo si éste posee un nivel intelectual y cultural apto para poder identificarlos. Así, en cuanto mayor grado tenga el espectador, mayor número de arquetipos podrá observar en las imágenes.¹¹²

Por otra parte, lo simbólico en la literatura está determinado por las descripciones y la narración misma, así como por los enunciados, incluso por una sola palabra, ya que esto genera en el lector toda una serie de imágenes mentales, en las cuales se pueden encontrar tanto signos, símbolos y, por supuesto, arquetipos.

En párrafos anteriores se hacía referencia a los signos icónicos como elementos importantes para identificar lo simbólico en el cine; por lo que, como menciona Diego Lizarazo, "... tanto las artes visuales como las auditivas manejan la iconicidad. Esto se ve muy bien en la literatura. El buen narrador, el buen poeta, logran producir en nosotros el ícono que desean transmitir. Llenan de imágenes nuestra mente, y lo hacen a través de la palabra."¹¹³

En la literatura, una sola palabra remite directamente a signos, pero, mediante la metonimia y la metáfora, expresa símbolos; en efecto, aquellas figuras retóricas son los recursos de los que se vale para hacer expresivo el simbolismo. La literatura se basa en la relación de interdependencia entre la

¹¹¹ Martin, Marcel, *Óp. Cit.*, pp. 101-102.

¹¹² Ejemplo de los símbolos manejados en el cine se puede observar en algunos filmes de género western en los que se designaba el color blanco para los cowboys buenos y el negro para los malos, los colores se convertían entonces en símbolos rudimentarios de los arquetipos, de la misma condición, del bien y el mal. Christian Metz menciona otro ejemplo importante al respecto: "Hay una imagen celebre en *Qué viva México*, de Eisenstein, que representa los rostros torturados y no obstante serenos de tres peones enterrados hasta los hombros, arrollados por los caballos de los opresores. Hermosa composición en triangulo (...) La relación denotativa nos revela aquí un significante (tres rostros) y un significado (sufrieron, han muerto). (...) Expresividad natural: el dolor se lee en sus rostros, la muerte en su inmovilidad. (...) Son dos los lenguajes, sin embargo, que coexisten en esta imagen, puesto que hay dos significantes (allá, tres rostros en la extensión del terreno; aquí, una extensión triangulada por esos rostros) y dos significados (allá, sufrimiento y muerte; aquí, grandeza y triunfo)." Véase Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Pág. 103.

¹¹³ Beuchot, Mauricio, *Óp. Cit.*, pág. 25.

expresión y el contenido para manifestar ciertos valores semánticos, y así brindar al lector la posibilidad de comprender mejor el contenido del texto, es decir, tener una mejor interpretación del mismo.

El simbolismo en la literatura, al igual que en el cine, es “sumamente heterogéneo y oscilante”, puesto que en un texto se pueden encontrar símbolos que refieran a arquetipos del bien o el mal, por ejemplo, o a animales que fungen como buenos o malos, incluso toda una descripción de la acción de un personaje es capaz de generar en la mente del lector una imagen signíca, simbólica o arquetípica. Todo esto depende, lo mismo que en el cine, de un grado determinado de cultura que tenga el lector para poder identificar dichos elementos.¹¹⁴

De este modo, “... un texto literario exige del lector mayor participación e implicación para descifrar los signos lingüísticos (no analógicos) y darles un sentido y un anclaje en la realidad ficcional; y, por el contrario, el filme permite un reconocimiento inmediato de las imágenes que hace innecesaria cualquier actitud participativa. [...] (Sin embargo,) hay novelas de consumo que no exigen la participación del lector...”¹¹⁵

Evidentemente, es distinta la forma en que el cine emplea el proceso de significación respecto de la manera en que lo hace la literatura. Una de las diferencias podría ser que la palabra está situada en un nivel de abstracción, mientras que la imagen remite directamente a un referente, es decir, es más concreta. Sin embargo, “señalar cuáles son los procedimientos singulares de significación del texto fílmico y del literario resulta muy difícil. Aunque haya códigos específicos en uno u otro lenguaje ello no significa que el otro no posea mecanismos para conseguir el mismo efecto.”¹¹⁶

Sin embargo, a pesar de esta mínima diferencia, tanto la literatura como el cine manejan de igual forma sus contenidos desde el aspecto simbólico; ambas utilizan signos, designan símbolos y generan arquetipos, lo cual brinda tanto a una como el otro, mayores posibilidades de interpretación de sus

¹¹⁴ Véase Enrique Ballon Aguirre y Oscar Rivera Rodas, (et al.). *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxo*.

¹¹⁵ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 131.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pág. 40.

contenidos. Sea a través de imágenes (que brinda una representación más directa) o a través de la interpretación de las palabras, el cine y la literatura emplean los signos, símbolos y arquetipos como elementos fundamentales para analizar simbólicamente un filme o una novela.

1.4 Adaptación Literatura-Cine

El cine y la literatura no sólo comparten los elementos que mencionamos ya en párrafos anteriores, sino que su relación va más allá; es decir, que además de tener en común la descripción, la narración, el punto de vista, el uso del narrador, etcétera, también comparten la misma trama, el mismo relato. Aunque puede o no ser literalmente, efectivamente tanto el cine como la literatura llegan a tomar relatos ya existentes, ya sean obras de teatro y literarias, en el caso del cine y films en el caso de la literatura.

Este proceso es lo que se conoce como **adaptación**, y en este apartado nos referiremos a la adaptación que el cine hace de obras literarias; en este sentido, la adaptación se define como el “procedimiento que consiste en la elaboración de un filme a partir de un cuento, una novela; sobre todo la **re-creación** de la obra en un campo nuevo.”¹¹⁷ Existen muchas acepciones sobre la adaptación, algunos autores la denominan “transposición” (Sergio Wolf) o “traslación” (Sánchez Noriega).

En el primer caso, Wolf considera más pertinente denominar transposición a la adaptación, ya que hace referencia a la idea de traslado, de trasplante, pues se extrae cierto elemento de su lugar de origen y se coloca en otro, pero adaptándolo a las características de este nuevo sistema. Así pues, dice Wolf, “las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos.”¹¹⁸

Dentro de la específica bibliografía que trata este tema de la adaptación de la literatura al cine, menciona Peña-Ardid, que la mayoría coinciden en

¹¹⁷ J.B., Fages, *Óp. Cit.*, pág. 10.

¹¹⁸ Wolf, Sergio, *Óp. Cit.*, pág. 79.

“confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios”¹¹⁹, es decir, aquella reducción obligada que se hace de textos extensos, por ejemplo, debido a la limitación de tiempo en el cine, obteniendo como consecuencia una pérdida en la calidad de la historia.

La adaptación supone, a la vez, una serie de modificaciones a la hora de trasladar el texto literario al fílmico; dichas transformaciones se dan en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes. Por otra parte, estas modificaciones nos llevan a entender la adaptación como el hecho de experimentar nuevamente una obra, pero en un lenguaje diferente al que tenía de origen.

Sin embargo, “el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen.”¹²⁰ Esto quiere decir que el adaptador, en su tarea de trasladar de la literatura al cine, tiene que reducir y condensar, casi radicalmente, el relato de origen, puesto que las obras literarias, sobre todo las novelas, suelen ser muy amplias.

Al respecto, José Luis Sánchez Noriega resume todo lo expuesto anteriormente, de la siguiente forma:

La adaptación puede operar sobre el conjunto o una parte del relato literario, respetar el punto de vista narrativo o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en los elementos de la historia o en los del discurso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes, decidir sobre qué sucesos pivotará el relato y qué debe ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en qué espacios se ubicará la historia, etc. Por todo ello, el proceso de adaptación es un camino de opciones, toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico.¹²¹

¹¹⁹ Véase Peña-Ardid, Carmen, *Óp. Cit.*, pp. 22-23.

¹²⁰ *Ibíd.*, pág. 23.

¹²¹ Sánchez Noriega, José Luis, pp. 58-59.

Estas decisiones a las que se refiere Sánchez Noriega consisten en definir qué tanto se va a conservar del original y qué se suprimirá o modificará, así como a qué aspectos (personajes, ambiente, estructura dramática, etcétera) se les va a dar mayor importancia en el filme al que se adapta el relato literario. Además, el adaptador se debe encargar de elegir aquellos elementos que considere más significativos, los cuales ordena y acomoda en su obra, así como de suprimir lo no relevante, lo superficial, aquello que él mismo determina no es apto para ser plasmado en imágenes.

Uno de los problemas a los que se enfrenta el adaptador es la extensión, pues no será posible mostrar en dos horas una historia que originalmente está presentada en más de doscientas páginas, por ejemplo. Por esto es que se emplea la síntesis, la reducción, la simplificación del relato literario. “Susan Sontage, aparte del problema de extensión, ve en el fenómeno de la adaptación de una novela al cine la cuestión, para ella insoluble, de que el filme asuma la calidad literaria del libro, problema que, para mí, deja de serlo desde el momento en que, de lo que se trata, es de contar la misma historia mediante un instrumento distinto...”¹²²

La calidad a la que se refiere Sontage no puede ser considerada de igual forma en el cine que en la literatura, pues no va a ser del todo posible conservarla al momento de la adaptación. Puesto que, generalmente, se tiende a seleccionar situaciones y acciones contenidas en el relato literario, éstas pierden calidad interpretativa por parte del espectador, pues al ser pasadas al relato fílmico ya no implican la imaginación a la que tenía acceso el lector del relato literario.

Sin embargo, siempre se trata de conservar un elemento, por mínimo que sea, del relato original. Así, como afirma Bettetini, “traducir, en el caso del traslado de un texto literario a un texto audiovisual es producir una nueva máquina semiótica, que intenta repetir por analogía (también en sus relaciones con el usuario) el trabajo de aquella de la que se ha partido...”¹²³

¹²² *Ibíd.*, pág. 103.

¹²³ Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual: Problemas de la comunicación fílmica y televisiva*, pág. 102.

En el proceso de adaptación de una obra literaria al cine lo que importa es superar el original, lo cual, para Hernández Les, es casi imposible, porque “en el fondo lo que se busca siempre y en primer lugar en una adaptación es el respeto al autor, especialmente si se trata de un autor ilustre.”¹²⁴ y ejemplifica con Hitchcock esta situación, pues éste, dentro de su filmografía, no posee adaptaciones de los grandes escritores, debido a que le parecía una pérdida de tiempo tratar de agregar algo a obras ya cerradas, ya definidas.

Son cuatro aspectos los que, según Sergio Wolf, representan problemas al momento de llevar a cabo el proceso de adaptación, pues son los que aparecen regularmente. “Ellos son el problema de la extensión o la economía, el diálogo teatral o literario frente al diálogo cinematográfico, la voz *off* y sus variantes –monólogos interiores, pensamientos, fluir de la consciencia—, y el punto de vista o la problemática de los narradores.”¹²⁵

Bettetini también habla sobre algunas dificultades que debe afrontar la <traducción> de un texto escrito a un texto audiovisual; en primera instancia, suele cambiar el número de sujetos que crean el relato, es decir, mientras en el texto literario es un solo sujeto, éste, a menudo, se transforma en más sujetos cuando se trata de un filme (*el aparato productor, los guionistas, el director...*); otra es el cambio de formas lingüísticas a manifestaciones estrictamente técnicas, a simples imágenes. Por tanto, afirma Bettetini, “esta suma de obstáculos objetivos de la traducción de los aspectos enunciativos presentes en el texto de partida, unida a las dificultades del ámbito semántico, podría hacer pensar en la imposibilidad de una completa y fiel traducción, semántica y pragmática, del texto lingüístico en el texto audiovisual.”¹²⁶

A este propósito, interviene aquí una cuestión importante en el proceso de la adaptación; se trata de ver si se respeta o no al original, ¿hasta qué punto es posible perder la originalidad, cuáles son los límites de la adaptación o qué tanta libertad tiene el adaptador de omitir y agregar nuevos elementos? Esta interrogante da la pauta para hablar sobre la **fidelidad**, aspecto también relevante dentro de la adaptación.

¹²⁴ Hernández Les, Juan, *Óp. Cit.*, pp.133-134.

¹²⁵ Wolf, Sergio, *Óp. Cit.*, pág. 49.

¹²⁶ Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual...* *Óp. Cit.*, pág. 87.

La cuestión de las equivalencias de procedimientos siempre fue una obsesión de directores y guionistas transpositores, y aunque puede discutirse como concepción ineludible del acto de transponer, también es cierto que el tema de las equivalencias pone en marcha la pregunta acerca de cómo respetar esos materiales que funcionaban tan perfectamente en el texto original, en busca de una quimera evidente: que el filme produzca en el espectador el mismo efecto o impacto que produjo el texto literario en el director.¹²⁷

Este es un aspecto que determina la fidelidad de una adaptación, pues, en efecto, se puede ser fiel al original en tanto se genere en el espectador esa misma sensación que produce el leer el texto literario. Tarea difícil mas no imposible, porque si el adaptador **respet**a los elementos de la obra original, es casi seguro que el resultado (el filme) provoque lo mismo que la novela o cuento del que se extrajo. En palabras de Peña-Ardid se puede reafirmar lo anterior: “El texto audiovisual puede respetar fielmente, en su superficie significativa, no sólo las acciones del texto originario, sino también los personajes, el juego de papeles que lo caracteriza, los lugares, las ambientaciones y los tiempos referidos (representados) por el relato originario; pero con una diferencia de fondo.”¹²⁸

Dicha diferencia no es sino el más evidente contraste entre los medios que están implicados en la adaptación: el relato de origen es un texto escrito, utiliza palabras para expresar los elementos antes mencionados, mientras que el relato obtenido de la adaptación es un texto fílmico, un film que emplea imágenes en la expresión de dichos elementos.

La longitud es otro aspecto que va a permitir determinar la fidelidad de una adaptación, ya que entre más corto sea el texto de origen—como el cuento, el relato o la novela corta— mayor posibilidad hay de respetar todos los elementos en su totalidad; mientras que si es muy extenso—como la novela tradicional— corre el riesgo de reducirse y de no ser fiel a todos los elementos. “No obstante, la fidelidad en cuanto literalidad no es un valor en sí cuando se trata de textos mediocres, susceptibles de ser mejorados en la adaptación, que

¹²⁷ Wolf, Sergio, *Óp. Cit.*, pág. 76.

¹²⁸ Peña-Ardid, Carmen, *Óp. Cit.*, Pp.88-89.

son tomados por el cineasta como un borrador para la escritura del guion. O, en el otro extremo, la fidelidad tampoco es posible en obras maestras cuya densidad y complejidad narrativas hacen vana cualquier pretensión de una adaptación literal.”¹²⁹

Sin embargo, hay otros autores, como Sánchez Noriega, quienes afirman que la fidelidad de la adaptación no está determinada por el total respeto de los elementos del texto original, sino por la sintonización con la “interpretación estándar” de los lectores de la obra original, como ya mencionábamos en párrafos anteriores. Así, “...el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa identidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación...”¹³⁰

De este modo, podemos ver que no es tan relevante el respeto que se tenga de la obra original y, a manera de conclusión sobre este aspecto, Sergio Wolf menciona que:

De allí la equivocación de quienes se obstinan en creer que lo más relevante es el respeto al texto primero, ya que ese vestigio que persiste en el filme no es la obra literaria –que sigue siendo igual, la misma— sino lo que ese filme hizo con ella, a lo que la redujo, el lugar que le confirió, la clase de lectura que hizo de ella. Lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película.¹³¹

Este modo en que se lee o se interpreta ese material de partida, da pauta al siguiente punto importante para entender el proceso de adaptación literatura-cine: los **tipos de adaptación**, tipos de lecturas, niveles o grados de interpretación. En este sentido, encontramos que cada autor maneja de distinta forma la clasificación de la adaptación; tomaremos las de Agustín Faro Forteza, José Luis Sánchez Noriega y Sergio Wolf.

Partiendo de lo general a lo particular, Faro Forteza habla de que encontramos dos grandes grupos en la adaptación de la literatura al cine; estos

¹²⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 55.

¹³⁰ *Ibíd.*, pág. 56.

¹³¹ Wolf, Sergio, *Óp. Cit.*, pág. 78.

grupos son la *libre adaptación* y la *adaptación iteracional*, las cuales están basadas en qué tanto se implica la interpretación del cineasta al momento de llevar a cabo el proceso de adaptación. Así pues, la *libre adaptación*, como su nombre lo indica, es una traslación en la que el adaptador puede tomar los elementos que guste y acomodarlos en la historia como mejor considere, es decir, tiene toda libertad de respetar o no, fielmente, el original.

Por su parte, la *adaptación iteracional* sí mantiene cierta relación—en algunos puntos— con el texto original, de tal manera que el filme resulta ser “una traslación argumental, de personajes y temática sobre el texto literario adaptado.”¹³² Dicho autor identifica, dentro de este tipo de adaptación, tres diferentes formas de manifestación, de acuerdo a la cantidad de texto que se toma: *iteración pura*, *de transición* y *por reducción*.

La primera es, prácticamente, una caligrafía sobre el original y, si tenemos en cuenta que la duración media de un filme está entre los noventa y los ciento veinte minutos, este tipo de adaptación es el más adecuado para convertir en materia fílmica novelas cortas. En la adaptación por transición se mantiene el núcleo argumental y temático, pero se operan ciertos cambios que básicamente consisten en el cambio o adición de nuevos elementos que no estaban en el original. La adaptación por reducción es la más frecuente porque generalmente el tiempo de lectura es muy superior al tiempo de exhibición de un filme. Este procedimiento consiste en una selección, a veces lamentablemente en cortes sin demasiada cohesión del texto literario.”¹³³

Ahora bien, Sergio Wolf plantea una clasificación de la adaptación dependiendo del modo en que se llevó a cabo la lectura del texto de origen, es decir, tomando en cuenta el grado de interpretación que el adaptador plasma en su adaptación. Dicha tipificación está compuesta de seis clases, de las que sólo mencionaremos cuatro (las que consideramos de mayor importancia).

La primera de estas lecturas es *la fidelidad posible* o “*lectura adecuada*”, la cual se apega, casi totalmente, a la trama, los personajes y todos los elementos que se encuentran en el texto original, por lo que se observa un

¹³² Faro Forteza, Agustín, *Óp. Cit.*, pág. 117.

¹³³ *Ibíd.*, pp. 117-118.

“respeto disciplinado” de los aspectos que propone el argumento; es decir, es una lectura-adaptación fiel. Otro tipo de lectura es la *fidelidad insignificante* o “*lectura aplicada*”, ésta se refiere a aquel proceso de adaptación en el que se identifica una especie de traslación no bien lograda, ya sea por falta de elementos que son importantes para el curso de la historia, o ya por una “laboriosidad equivocada”; esto es que al no contar con dichos elementos, el resultado obtenido se vuelve una obra neutra, carente de estilo.¹³⁴

El posible adulterio o “*lectura inadecuada*” es otro tipo de lectura, de la cual nos dice Wolf lo siguiente: “El concepto de lectura inadecuada no se basa en la idea de que hay una senda que *debe* seguirse, sino en que ciertas sendas que se siguen, al leer un texto de una cierta manera, ponen al desnudo mayores o menores pertinencias con el autor y su visión del mundo, con su modo de narrar, con sus historias y personajes, con lo que hizo que el texto fuera lo que es.”¹³⁵

Por último, se encuentra la *relectura* o “*el texto reinventado*”, y se habla de ello “... cuando la obra literaria es demolida para luego ser construida por el cineasta. (Nos encontramos, pues)... ante un procedimiento que traza la mayor distancia imaginable con respecto a la palabra ‘fidelidad’.”¹³⁶ Se trata de un tipo de adaptación en la que se traza una mayor distancia con el origen, en la que se pretende distinguir un medio del otro, ajustando no sólo la trama o los personajes, sino el estilo mismo, el modo en que se acomodan los elementos en el filme.

Por su parte, José Luis Sánchez Noriega también propone una clasificación de las adaptaciones parecida a la de los autores anteriores, pero con diferentes nombres y subordinadas de acuerdo a una catalogación específica. Estas catalogaciones son: *según la dialéctica fidelidad/creatividad*, dentro de la cual se encuentra la *Adaptación como ilustración*, aquí se trata de una adaptación literal, fiel; la *Adaptación como transposición*, ésta trata de buscar medios particularmente cinematográficos para la elaboración de una adaptación que sea fiel a la forma y fondo de la obra literaria; es decir, el texto

¹³⁴ Véase Wolf, Sergio, *Óp. Cit.*, pág. 104.

¹³⁵ *Ibíd.*, pág. 110.

¹³⁶ *Ibíd.*, pág. 134.

literario se traslada a un lenguaje cinematográfico que respeta las cualidades estéticas, culturales e ideológicas del original.

Habla también de la *Adaptación como interpretación*, la cual consideramos es importante para los propósitos de este trabajo, por lo cual es preciso mencionar ampliamente de qué trata:

Cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc. ... consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica (...) se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta...”¹³⁷

Por último, dentro de esta categoría, se encuentra la *Adaptación libre*, la cual supone el menor grado de fidelidad al texto original, se enfoca a algunos de los distintos elementos de la historia: los personajes, el ambiente, la estructura dramática, etcétera; identificamos que se trata de una adaptación libre cuando se inscriben las leyendas “inspirado en...” o “basado libremente en...”.

Otra categoría que menciona Sánchez Noriega es *según la extensión*, de la cual menciona que las adaptaciones pueden ser por *reducción, equivalencia y ampliación* de las que sus nombres mismos nos dicen de qué se trata. Por último, habla de la adaptación *según la propuesta estético-cultural* y al respecto menciona que “...no todo proceso de actualización se lleva a cabo, necesariamente, en detrimento de la entidad estética del texto original. La modernización puede ser creativa y ofrecer equivalencias más ricas para los receptores actuales...”¹³⁸

Cuando un filme es una adaptación basada en dos textos literarios no significa que pierde fidelidad totalmente, más bien se trata de, como dice la definición de adaptación, una **re-creación** de las historias originales, tomando como base únicamente situaciones/sucesos que el adaptador considere

¹³⁷ Sánchez Noriega, José Luis, *Óp. Cit.*, pág. 65.

¹³⁸ *Ibíd.*, pág. 70.

relevantes o importantes de cada una de las obras originales. Puede, en algunos casos, tratarse de una historia nueva, resultado de la conjunción de esas dos historias, considerando sólo aquellos elementos que sean importantes para el adaptador; pueden ser algunos personajes, escenarios, ambientes, situaciones, el conflicto de la historia o la estructura dramática de la misma.

Siguiendo esta línea de la no-literalidad de la adaptación, Luis Comparato hace referencia a la misma y la define diciendo que "... la adaptación es una transcripción del lenguaje que cambia el soporte lingüístico empleado para explicar la historia [...] Por lo tanto, y a que una obra es una unidad de contenido y forma, en el momento en que hacemos nuestro el contenido y lo expresamos en otro lenguaje, forzosamente estamos dentro de un proceso de recreación, de transubstanciación."¹³⁹ En efecto, la fidelidad puede no ser total al momento de llevar a cabo una adaptación, ya que en este proceso se corre el riesgo de que el producto obtenido de la recreación pierda en relación con el original.

Resumiendo lo anterior, compartimos la idea de que el hecho de que una película muestre una adaptación de una obra literaria, no significa que debe ser completamente fiel o literal a la misma, puede en dicha instancia incluir aspectos propios del estilo y forma de trabajar del adaptador. Y, para los propósitos de este trabajo, entendemos la adaptación como esa **re-creación**, ese traslado de un medio a otro, de todos o algunos de los elementos que conforman la obra original, pero considerando que no es necesario ser totalmente literal y fiel a la misma.

¹³⁹ Comparato, Luis Felipe. *De la creación al guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión*, pág. 288.

Capítulo 2 Contextos particulares: la novela y la película

Contexto particular de la novela

2.1 Reseña de la novela

Alicia estaba cansada y aburrida de estar con su hermana, cuando de pronto vio a un Conejo Blanco, lo siguió hasta una madriguera y cayó en ella. Mientras caía Alicia se preguntaba y contestaba a sí misma muchas cosas; llegó al fondo del pozo y vio al Conejo perderse por un largo pasillo; abrió una pequeña puerta y vio un jardín, pero como no había bebido de una botella que la hizo encoger, pero olvidó la llave, así que comió un pastelillo y creció nuevamente.

Por fin toma la llave, pero ya no había por la puerta y al ver esto comenzó a llorar, hasta formar una gran laguna; Alicia vio nuevamente al Conejo e intentó seguirlo, sin lograrlo. Alicia vuelve a encoger y cae a la laguna de lágrimas; ahí encontró a un ratón, quien la guió para salir a la orilla, junto con otros animales que habían caído también. Ya que están en la orilla, todos los animales comienzan a discutir sobre cómo secarse, así que uno de ellos sugiere una carrera, con la cual lo consiguen.

Ya secos el ratón comienza a contar una historia, pero se enoja, porque Alicia no le presta atención, y ella misma ahuyenta a las aves al mencionar que su gata era capaz de comer cualquier pájaro. Alicia quedó sola de nuevo y después llegó a la casa del Conejo, donde bebió una vez más de una botella, comenzó a crecer y quedó atorada dentro de la casa hasta que le aventaron unas piedras que se convirtieron en pastelillos, comió uno y volvió a encoger.

Al salir de la casa, Alicia se echó a correr hasta encontrarse con una Oruga que estaba sobre un hongo fumando pipa, quien la ayudó a encontrar la respuesta de cómo volver a su tamaño normal: tenía que comer un pedazo de uno de los lados del hongo. Alicia tomó de ambos lados, el primero que comió la hizo encoger tanto que apenas si pudo comer el otro pedazo, con el cual creció demasiado, a tal grado que una paloma la confundió con una serpiente que quería comerse sus polluelos.

Para no tener problemas, Alicia volvió a comer del hongo para encoger y comenzó a caminar y llegó a la casa de la Duquesa, entró y vio que ésta sostenía un bebé, ambos estornudaban por la pimienta que estaba usando la

cocinera para la sopa, a un costado se encontraba un Gato de Chester. Después de que conversaron un momento, la Duquesa dio a Alicia al bebé y se fue; Alicia hizo lo mismo y al ver que el bebé se convirtió en cerdo lo dejó. De pronto ve al Gato de Chester en una rama, quien le sugiere que vaya a visitar a la Liebre de Marzo o al Sombrero y desaparece de entre las hojas.

Alicia llega a la casa de la Liebre y ve que en una mesa están ésta, el Sombrero y un Lirón; Alicia comienza a conversar con ellos sobre varias cosas, entre ellas de la falla en el reloj del Sombrero, el cual sólo indica el día del mes, así como el malgastar el tiempo y sobre cómo mantenerlo. El Sombrero explicó a Alicia el por qué su reloj siempre marcaba las seis, motivo por el que siempre estaban tomando el té. Después de un rato, mientras escuchaban un cuento del Lirón, Alicia se enfadó con el Sombrero y se fue de ahí.

En su camino encontró un árbol que la condujo al jardín y una vez ahí vio que tres cartas discutían, enseguida vieron que la Reina de Corazones se acercaba, junto con el Rey y toda su corte. La reina invitó a Alicia a jugar cróquet y todos comenzaron a acomodarse; en el campo, el Conejo Blanco le contó que la Duquesa estaba condenada a muerte por haber abofeteado a la Reina. El juego de cróquet le pareció muy difícil a Alicia, pues había muchos obstáculos: los erizos (que eran las pelotas) corrían por todos lados, los mazos (unos flamencos) intentaban huir y todos los jugadores corrían y chocaban entre sí, motivo por el que la Reina mandó a cortar muchas cabezas.

El Gato de Chester apareció (sólo su cabeza) y tuvo una discusión con el Rey, por lo que la reina ordenó le cortaran la cabeza, lo cual generó una gran disputa entre el Rey, la Reina y el verdugo, pues este último argumentaba no poder cortar la cabeza si no estaba unida a un cuerpo; como el gato era de la Duquesa, la mandaron traer, pero cuando llegó el gato ya había desaparecido.

Alicia pudo conversar un rato con la Duquesa, porque después llegó la Reina y aquélla se fue. La Reina llevó a Alicia con la Falsa Tortuga, quien le contó su historia y junto con el Grifo le enseñaron la “danza de las langostas”, la cual se acompañaba de una canción; la letra de ésta fue el motivo de muchas preguntas de Alicia a la Falsa Tortuga (y no sólo con ella, Alicia

cuestionaba a todo aquel con quien charlaba). En eso escucharon a lo lejos que alguien gritó “el proceso ha comenzado” y el Grifo llevó a Alicia al lugar.

Llegaron y se trataba de un juicio, el Rey era el juez, el Conejo Blanco el Heraldo y una serie de animales eran el jurado; se acusaba a la Sota de Corazones de haber robado los pasteles de la Reina. Y así fueron llamando a los testigos, el primero fue el Sombrero, quien nervioso por la mirada dominante de la Reina no pudo atestiguar nada relevante, por lo que le permitieron salir de la corte. En ese momento Alicia sintió que comenzaba a crecer nuevamente. El siguiente testigo fue la cocinera de la Duquesa, con quien, de igual forma, todo fue confusión.

Así continuó el juicio, el Lirón fue expulsado y de pronto la cocinera había desaparecido, lo cual daba pie al siguiente testigo: Alicia. Ella al escuchar su nombre se levantó rápidamente y arrolló a los miembros del jurado. Después de que se acomodaron, el Rey comenzó a interrogar a Alicia, que crecía cada vez más, por lo que el Rey dio lectura a un artículo de la ley que decía que todo aquel que midiera más de una milla debía abandonar la sala. Esto generó una discusión, por lo que el Rey terminó pidiendo la deliberación al jurado.

Pero el Conejo Blanco mostró más evidencia: un papel que estaba en el suelo, lo cual desarrolló otra discusión, que el Rey resolvió volviendo a pedir la deliberación, pero esta vez la Reina intervino pidiendo se diera la sentencia primero, a lo que Alicia protestó y como no hizo caso a la Reina, ésta ordenó le cortaran la cabeza, pero Alicia no tuvo miedo y retó al mazo de cartas a agarrarla, éstas se abalanzaron sobre ella y ella trataba de quitárselas de encima.

De pronto, se encontró nuevamente con su hermana, a quien contó el sueño que había tenido; Alicia se fue a su casa y su hermana se quedó recostada en el árbol y comenzó a soñar a todos los personajes del sueño de Alicia, con la diferencia de que ella sabía que si abría los ojos, todo aquello se convertiría en los ruidos cotidianos de la granja donde vivían y finalmente imaginó a Alicia ya mayor, ya convertida en una mujer, preguntándose cómo podría conservar todo aquel espíritu tierno, inocente y puro de la infancia.

2.2 *Alicia en el país de las maravillas* ¿literatura para niños?

Dentro de la clasificación de los géneros literarios podemos encontrar, entre otras, las categorías de novela y cuento, las cuales son relevantes en este apartado, ya que la definición de éstas nos dará los elementos para hablar de *Alicia en el país de las maravillas* y su condición de cuento para niños o novela para adultos. Dicho esto, es preciso mencionar algunas características de cada uno de estos géneros.

Así pues, “el cuento es un relato breve, de intensidad extrema y encaminado a obtener un efecto único o principal. La brevedad, característica arquetípica de los cuentos, no depende de la cantidad de palabras o de hojas que se escriban, sino de la estructura.”¹⁴⁰ El cuento se caracteriza por mezclar lo extraño y lo maravilloso en un mundo considerado como “real”, donde los personajes se enfrentan a acontecimientos no-comunes.

La novela, por su parte, es de extensión más amplia, conjunta realismo con ficción, por lo que tiende a sobrepasar los límites. “En las novelas pueden coexistir diversas historias y personajes al mismo nivel de importancia, y de cada uno de ellos pueden derivarse historias o personajes secundarios.”¹⁴¹ En este sentido, podemos ver que no varían mucho entre ellos; incluso en sus subdivisiones podemos encontrar que tratan similares tipos de narrativa como: lo fantástico y lo maravilloso. Estos subgéneros suelen ir de la mano, si uno está presente posiblemente el otro también lo esté.

Cuando hablamos de un cuento o novela fantásticos, se trata de la existencia de un mundo real, conocido por todos, dentro del cual son desafiadas las leyes y reglas que lo rigen. Estas transgresiones se presentan por medio de hechos o acciones que llevan a cabo los personajes; estas mismas conducen a un mundo no-real, a un mundo imaginario y maravilloso, que no tienen mucho que ver con la realidad cotidiana.

Es, pues, “... el territorio donde todo es posible, en el mundo de lo maravilloso. Allí no hay leyes físicas ni reglas universales, y los gatos hablan,

¹⁴⁰ Oberti, Liliana. *Géneros literarios: composición, estilo y contextos*, pág. 55.

¹⁴¹ *Ibíd.*, pág. 46.

las alfombras vuelan, los zapatos son de cristal y las casas de chocolate.”¹⁴² En este mundo distinto se puede hacer todo lo que en el real no: existe la magia, los dragones, las hadas y demás seres fantásticos; el personaje puede volar, hablar con los animales y cualquier objeto puede poseer poderes o cualidades mágicas. Sin embargo, “... todos estos elementos extraños cuentan con una explicación y son coherentes con el contenido de los relatos. Son mundos irreales, pero lógicos en sí mismos.”¹⁴³

De esta forma, entonces, podríamos ubicar a *Alicia en el país de las maravillas* dentro de lo maravilloso, sólo por el simple hecho de desarrollarse en el país de las maravillas. Pero lo mencionado en párrafos anteriores puede darnos un mejor argumento para ubicar dicho texto dentro del subgénero fantástico, no obstante, faltaría clasificarla ya como cuento o bien como novela, así como a la interrogante que varios lectores-críticos se hacen: ¿Es un texto para niños realmente?

En principio, y según la catalogación que posee dentro de la Literatura Universal, *Alicia en el país de las maravillas* es un cuento infantil, considerado así por la relación existente entre la protagonista y la imaginación de sus lectores. Es decir, que cualquier niño dentro de sus juegos crea mundos propios, distintos a la realidad, en el que todo lo que el niño desee e imagine es posible.

“Para el público infantil, este país absurdo los hace irrumpir con un mundo muy parecido al suyo, donde no hay fronteras, donde la lógica se troca en sinrazón, donde todo es posible, donde la vida es sueño y el sueño realidad...”¹⁴⁴. Así, Carroll conjunta en su texto lo maravilloso y lo fantástico, elementos característicos de lectores infantiles, lectores que están inmersos, de alguna forma, dentro de la obra.

“La selección de ese auditorio tiene una gran trascendencia porque incorpora dentro de la obra dos elementos claves para la definición de lo que

¹⁴² Neveleff, Julio. *Clasificación de géneros literarios*, pág. 66.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ María Elena Camba, “Alicia en el país de las maravillas” en:

[http://formacion-docente.idoneos.com/index.php/Literatura Infantil/Alicia en el País de las Maravillas](http://formacion-docente.idoneos.com/index.php/Literatura%20Infantil/Alicia%20en%20el%20Pa%C3%ADs%20de%20las%20Maravillas) (consultado el 09-mayo-2011)

es la literatura infantil como género literario con sus propias especificidades: el juego y la marca del proceso de la enunciación en el enunciado.”¹⁴⁵ Como se sabe el texto original aparece en 1865, época que dio a luz una extensa producción de relatos infantiles y la obra de Carroll no fue la excepción, pues se identifican diversos elementos que indican su pertenencia al género infantil.

“En este caso las marcas o rasgos que hacen que Alicia pueda ser inscripta dentro del lote literatura para niños son los dibujos diseminados a lo largo del relato, el narrador que orienta la lectura (aclara, explica, separa lo correcto de lo incorrecto) y el lector implícito en el texto.”¹⁴⁶ Dichas ilustraciones se convierten aquí en complementos del texto, ayudan al lector a entender de mejor manera la historia. Esta cuestión, la misma Alicia la resalta cuando pregunta: “... ¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos ni diálogos?”, razón por la que ya nos anuncia que es un libro para niños, pues posee dibujos.

No obstante lo anterior, por otro lado hay varios críticos que catalogan el texto de Carroll como una novela destinada a adultos, dados los diversos elementos simbólicos, lógicos y absurdos que posee. Asimismo, muchos analistas han descubierto que para un niño sería imposible entender las metáforas y los juegos de palabras tan comunes en el texto y siempre ocultos en su narrativa.

De este modo, Carroll refleja en su obra características de su realidad, de finales del siglo XIX, “... que—como todo cambio de siglo— trajo aparejado sensaciones dispares, incoherencia, interrogantes no resueltos, miedos y ansiedades. El autor nos muestra un mundo donde reina el caos. Su visión, teñida de humor negro, nos presenta una vida donde seres alienados conviven sin comunicarse. Sus individualidades representan arquetipos humanos.”¹⁴⁷

Pero, ¿en qué reside esta doble catalogación de *Alicia en el país de las maravillas*? ¿Por qué se considera como un cuento para niños y

¹⁴⁵ Rodríguez Bello, Luisa. “Aventuras de Alicia en el país de las maravillas (Alice’s adventure in wonderland): De la metafísica y la lógica a la estética” en *Investigación y Postgrado* [online]. abr. 2003, vol.18, no.1, p.86-98 en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316- (consultado el 09-mayo-2011)

¹⁴⁶ Gabriela Baby (Redactora free lance en El Cronista Comercial de Argentina) en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/.../sitio/caosenpais.pdf> (consultado el 09-mayo-2011)

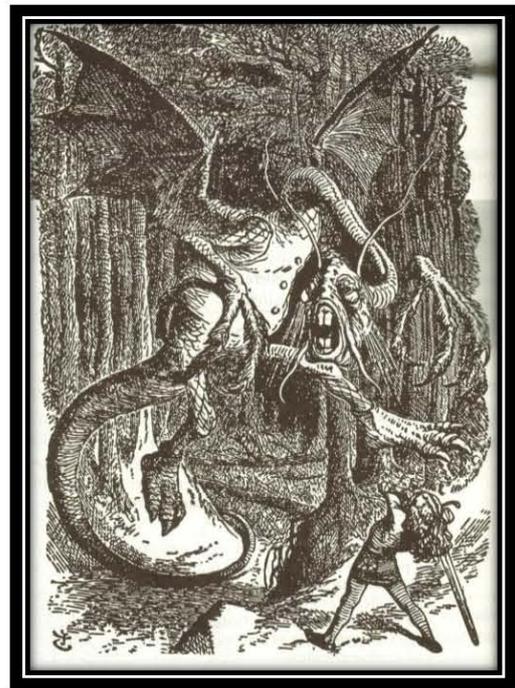
¹⁴⁷ María Elena Camba, “Alicia en el país de las maravillas”, *ibíd.*

simultáneamente como una novela para lectores adultos? La respuesta se encuentra en el contexto histórico de la obra, pues es al conocer las condiciones de su origen cuando uno logra darse cuenta de que existen dos primeras versiones.

La primera es la que Carroll escribió a petición de Alice Liddell su pequeña amiga, quien junto con sus dos hermanas disfrutaba de largos paseos en barco y de tantas historias que Carroll inventaba para ellas. Fue en uno de estos paseos cuando les contó “Las aventuras subterráneas de Alicia”, cuento que al ser transcrito aumentó y se convirtió en la novela *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*.

Pero, casi nadie conoce la existencia de una adaptación que el mismo Carroll realizó poco después de haber publicado aquélla; esta adaptación contó con una serie de ajustes y cambios que permitieran a los más pequeños leer y comprender la historia. Se trata de *Alicia para niños*, libro que está escrito de forma más sencilla y simple, sin metáforas y juegos complejos con el lenguaje; éste incluye, además, una selección de veinte dibujos elaborados por John Tenniel y coloreados por Emily Gertude Thomson, lo cual se apropia más a un público infantil.

De esta forma, podría resolverse el dilema sobre el verdadero género de *Alicia en el país de las maravillas*, obra que cuenta con dos versiones, escritas por su propio autor, que logran ubicarse en dos de los más grandes géneros literarios: el cuento infantil y la novela. Baste recalcar que al hablar del libro de *Alicia en el país de las maravillas*, sólo por la extensión del texto (102 páginas), se podría afirmar que se trata de una novela, dirigida para un público ya más adulto; y si se trata de *Alicia para niños* (55 páginas) sí podríamos hablar de literatura infantil, de un cuento exclusivo para niños.



Las imágenes anteriores son parte de los grabados realizados por Jonh Tenniel para la novela “Alicia en el país de las maravillas” y “A través del espejo y lo que Alicia encontró allí” y se extrajeron de la siguiente edición: Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas...*, Óp. Cit.

2.2.1 Lewis Carroll y su obra

Hablar de la obra de Lewis Carroll nos obliga a mencionar que posee textos publicados con su verdadero nombre, Charles Lutwidge Dodgson, enfocados a la lógica y las matemáticas, disciplinas que conformaban su campo de estudio en Oxford, Christ Church; y, publicadas bajo el seudónimo de Lewis Carroll, posee una serie de obras ya de carácter literario, en las que, no obstante, inyectó en gran medida esa sustancia lógica, onírica y maravillosa de la que es característico.

A manera de cronología artística, a continuación enlistaremos las obras más importantes de Carroll:

- *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865)
- *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí* (1867)
- *Fantasmagoría y otros poemas* (1869)
- *La caza del Snark* (1876)
- *Matemática demente* (1885)
- *El juego de la lógica* (1887)
- *Silvia y Bruno I* (1889)
- *Alicia para niños* (1890)
- *Silvia y Bruno II* (1893)

Las anteriores son las obras más importantes y la mayoría publicadas bajo su seudónimo; *Matemática demente* y *El juego de la lógica* entre otras más se publicaron con su verdadero nombre y son de carácter un poco más académico.¹⁴⁸ Así, de las enlistadas arriba sólo tomaremos cuatro de ellas, dado que poseen aspectos relevantes que sirven de puntos de comparación con *Alicia en el país de las maravillas*. Estas son: *Fantasmagoría y otros poemas*, *Silvia y Bruno*, *A través del espejo...* y *La caza del Snark*.

*Fantasmagoría*¹⁴⁹ es un poema satírico en el que, al igual que en *Alicia...*, Carroll transporta lo absurdo de la vida a la ficción y, en este caso, a la poesía. En este poema se puede entrever la aplicación del absurdo a lo

¹⁴⁸ Véase Gattégno, Jean. *Lewis Carroll*, pp. 19-23.

¹⁴⁹ Carroll, Lewis. *Fantasmagoría*, traducción, Javier La Orden Trimollet, Alba, Barcelona, 2000.

paranormal, pues es una historia de un fantasma que llega a asustar en una nueva casa. Este espectro molesta al habitante de la casa durante unas horas, hasta que se da cuenta que estaba en la casa equivocada y se va.

En comparación con *Alicia...*, la historia narrada es lineal, aunque de repente los mismos personajes, dentro de las conversaciones, hacen referencia a otros personajes, rompiendo únicamente con la linealidad de los diálogos, no del relato. Se puede observar cierta semejanza en el manejo del lenguaje, sobre todo en los diálogos, pues éstos avanzan como una serie de preguntas y respuestas entre los personajes, tal como se observa en *Alicia...*, cuando ésta se encuentra con alguien y comienza el juego de preguntar y responder.

Otro punto relevante de comparación con este poema es el número de personajes, ya que mientras *Alicia...* posee varios, en este relato sólo encontramos dos; aunque hacen referencia a un Rey (el rey de los fantasmas), el cual guarda cierta relación con la Reina de corazones, en cuanto a carácter se refiere. Hay un último elemento que encontramos en ambas obras: el problema de la identidad, ya que en *Fantasmagoría* resulta que el habitante de la casa no posee el nombre de la persona que cree el fantasma¹⁵⁰, y en *Alicia...*, ésta no recuerda si es ella misma cuando se encuentra con la Oruga, por ejemplo.

En el caso de *Silvia y Bruno*¹⁵¹, que es también el nombre de los protagonistas, quienes pertenecen al mundo de las hadas, la historia gira en torno a las aventuras que viven éstos en el mundo real y en su intento de involucrarse en él. Sin embargo, esta obra cuenta dos historias a la vez, se pasa de una a la otra constantemente mediante frases que son comunes a ambas. Así, la primera historia relata lo mencionado al principio del párrafo, mientras que la segunda es un cuento de hadas que posee diversos elementos del sinsentido y varios poemas absurdos, de la misma forma que en *Alicia...*

De este modo, al tratar dos historias simultáneamente podemos decir que, en relación con *Alicia...*, ambos difieren en cuanto a estructura: *Silvia y Bruno* está contada de forma lineal, pero con saltos (ir de una historia a otra) y

¹⁵⁰ Véase *Fantasmagoría*, canto VI.

¹⁵¹ Carroll, Lewis. *Silvia y Bruno*, traducción, Leonardo Domingo, Edhasa, Barcelona, 2002.

Alicia... sólo cuenta una historia, la aventura de Alicia en su sueño. Los personajes, como ya mencionamos, pertenecen a un mundo maravilloso, al de las hadas, mundo similar al del país de las maravillas al que entra Alicia.

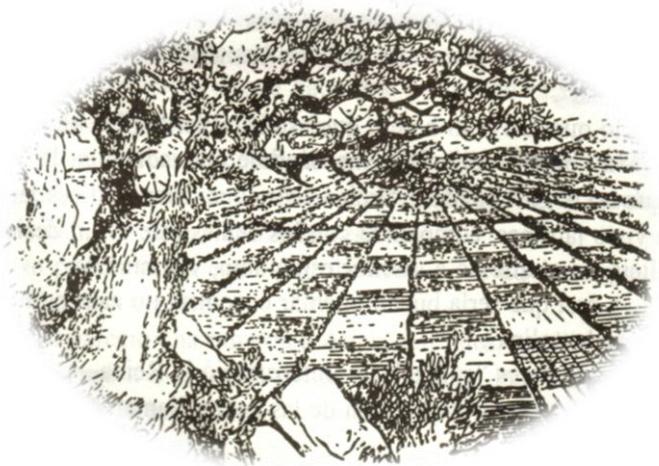
Otra similitud es que, derivado del contexto en el que se desarrollan las historias, tiene lugar el característico manejo del lenguaje y del sinsentido de Carroll, pues Silvia y Bruno, igual que Alicia, son quienes poseen la capacidad de llevar a cabo este juego de preguntas y respuestas sobre situaciones ilógicas. *Alicia...* y *Silvia y Bruno* comparten también el recurso de los poemas intercalados con la historia, lo cual es muy característico de Carroll y lo encontramos en varias de sus obras, como veremos más adelante.

*A través del espejo...*¹⁵² es la continuación de *Alicia...*, en la cual ésta viaja nuevamente a otro mundo, en este caso al que está del otro lado del espejo, donde Alicia va recorriendo diferentes casillas de un tablero de ajedrez, y va conociendo a nuevos personajes, igual de locos y dotados del sinsentido que los de la primera aventura, hasta llegar a la última casilla, donde se corona como reina.

En esta obra, Carroll lleva al límite todos los elementos empleados en la primera parte, tales como el juego de palabras, el manejo del lenguaje, las metáforas ocultas, agota el absurdo y el sinsentido con los personajes y los diálogos. La estructura narrativa de esta segunda parte es igual a la de la primera, se cuenta a saltos, que son los mismos que va dando Alicia dentro de las casillas.

Los poemas también están presentes, de igual forma que en la primera parte de *Alicia...* y en *Silvia y Bruno*, intercalados entre la narración; en esta entrega Carroll inyecta un poco más de lógica al relato, pues, como ya mencionamos, se trata de una partida de ajedrez en la que Alicia pasa de ser un peón a una Reina.

¹⁵² Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas; Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí*, México, "Sepan cuántos..." Porrúa, marzo 2010.



*La caza del Snark*¹⁵³ es un poema épico que nos narra la extravagante expedición que una tripulación lleva a cabo para capturar un *Snark*, una criatura híbrida mitad serpiente (Snake) y mitad tiburón (Shark), lo cual no es posible ya que se encuentran con otra criatura (el *Bucham*) que hace desaparecer a uno de los tripulantes.

Dicha tripulación está compuesta por personas diversas que en realidad no sabían cuál era su verdadera función dentro del barco, es decir están desorientados y, hasta podría decirse, locos. Esto nos da el primer punto de analogía con *Alicia...*: los personajes son muy similares en ambos textos, pues se desenvuelven en un mundo caótico que ellos mismos crean. Hay dos situaciones que encontramos tanto en *Alicia...* como en *La caza del Snark*: el *té de locos*, aunque manejados de distinta forma, pero ambos llevan oculto el mensaje del manejo del tiempo; y *el juicio*, en el cual, en ambas obras, el jurado está totalmente desorientado, no saben qué es lo que pasa y dejan la deliberación al juez.

Al igual que en todas las obras anteriores, aquí encontramos muchos elementos irracionales, la muestra del sinsentido en los diálogos, lo absurdo, los personajes se preguntan y responden a sí mismos como Alicia, el juego de palabras, la evasión de acertijos y problemas con los números, como pasa con la Reina de Corazones y su problema con los números y con el Sombrero que no sabe resolver su propio acertijo.

En general, las obras anteriores son muy similares a *Alicia en el país de las maravillas* tanto en su estructura, como en los elementos que caracterizan a su autor: el juego de palabras, el manejo del lenguaje para generar absurdos y sinsentidos, la similitud entre los personajes de una y otra, los poemas y, sobre todo, el espacio en el que se desarrollan: espacios imaginarios, donde todo es posible y cualquier situación racional e irracional tiene lugar... mundos maravillosos, que sólo Carroll logra crear incluyendo todo lo anterior.

Asimismo, es preciso mencionar que Carroll posee una estrecha relación con sus obras, tanto que hasta podría afirmarse que él mismo se refleja en

¹⁵³ Carroll, Lewis. *La caza del Snark. Paroxismo en ocho espasmos*, en vers. de Leopoldo María Panero, Libertarias, Madrid, 1982.

ellas, sobre todo en *Alicia en el país de las maravillas* y en *A través del espejo*... En efecto, como afirma Gattégno, Alicia es la forma femenina de Carroll, ella posee muchas de las características de su creador, es decir, que Carroll crea y recrea en su novela una imagen ideal de Alicia, que en el trasfondo del personaje no es más que la suya.¹⁵⁴

Es, por esta razón, que Carroll decide escribir *A través del espejo*..., pues se dio cuenta del notable parentesco entre él y el personaje de Alicia, de ahí que buscara reflejarse en un nuevo personaje: el Caballero Blanco, cuyo papel

... consiste en hacer aparecer un Carroll reconocible (el distraído, el inventor, el viejo solterón lastimero),... pero envejecido aún más por el hecho de que, en contra de toda "verosimilitud biográfica", a Alicia se le asigna una edad precisa (cosa que no sucedió en *Alicia*): siete años y medio, lo cual tiene claramente separado de su heroína y, sin embargo, no deja de estar presente en su texto.¹⁵⁵

De esta forma, se puede ver que Carroll posee un estilo especial en sus obras, estilo que tal vez, hablando de la adaptación que Burton realizó de *Alicia*..., influyó en dicho director para realizar su filme, en el cual se observan elementos tanto de *Alicia*... como de *A través del espejo*..., aunque también pudo haber retomado la sencillez de lenguaje y la historia de *Alicia para niños*; pero dicha cuestión quedará esclarecida más adelante, en el capítulo 3.

2.3. Otros cuentos para niños. Los hermanos Grimm y Lyman Baum frente a Lewis Carroll

A pesar de que se trata de géneros y temas distintos, la mayoría de los cuentos de los hermanos Grimm poseen algunos puntos de comparación con relación a *Alicia*... Comenzando por el hecho de que aquéllos son cuentos y ésta es una novela, podría pensarse que son totalmente distintos; sin embargo, se pueden encontrar aspectos similares tanto en Carroll como en los hermanos Grimm.

¹⁵⁴ Véase Gattégno, Jean, *Óp. Cit.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 43.

Así, en el cuento *Caperucita roja* de los hermanos Grimm¹⁵⁶ se puede observar que es de una extensión corta, posee una estructura narrativa simple, sencilla y narrada linealmente, se identifica fácilmente el inicio, desarrollo y desenlace del cuento. En comparación con *Alicia...*, los Grimm utilizan un lenguaje sencillo, tanto en la descripción como en los diálogos; en cuanto a objetos que pueden resultar mágicos o maravillosos, en este cuento no se identifica ninguno, pero sí comparte con *Alicia...* el hecho de que los animales hablan, en este caso el lobo.

En cuanto a los personajes, éstos son de lo más normal, a excepción del lobo claro está, pues se trata de una niña también, su mamá, su abuelita y el cazador; a pesar de que el personaje principal es una niña, ésta no vive una aventura maravillosa en su sueños como Alicia, sino que ella aprende una lección importante a partir de su experiencia de hacerle caso a extraños (el lobo). Finalmente, comparte también el espacio donde se desarrolla la historia: un bosque, aunque en *Alicia...* es sólo uno de los espacios por los que actúa Alicia. Sin embargo, al tratarse de un cuento se nota muy claramente el final feliz, en el que el malo muere y los buenos viven felices para siempre.

Siguiendo la misma línea, en su cuento *La Cenicienta*, los hermanos Grimm plantean una historia cuya estructura respeta la linealidad inicio-desarrollo-desenlace, por lo que se deduce que no es un sueño como en *Alicia...* Se trata de un cuento corto, narrado con un lenguaje sencillo, los diálogos son reiterativos, en varias partes del texto se repiten. En este caso, sí comparten con Carroll el hecho de dotar de propiedades mágicas y maravillosas a los objetos, así como brindarle a los animales la capacidad de hablar.

En cuanto al espacio donde ocurre la acción, se trata de espacios semánticos que ubicamos en *Alicia...* también, tales como el castillo y el jardín; y, al desarrollarse en un castillo, por ende los personajes se desenvuelven en un mundo medieval —como en el texto de Carroll—, dados por el rey y el

¹⁵⁶ Todos los cuentos de los hermanos Grimm mencionados en este apartado fueron consultados en: http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/index (10-mayo- 2011).

príncipe. Así pues, los personajes restantes pertenecen también a dicho mundo, aunque con diferentes condiciones y clase social.

En este caso, el personaje principal no es una niña, ni vive aventuras en un sueño, sino es una simple jovencita que vive soportando los malos tratos de su madrastra y sus hermanastras. Y, de igual forma que en *Caperucita roja*, en este cuento el personaje bueno (Cenicienta) recibe su recompensa al final por ser buena y vive feliz, los malos al contrario, reciben su castigo.

Un último cuento de los hermanos Grimm que cuenta con elementos similares de comparación es *Blanca Nieves*, en el cual se repiten los mismos aspectos que en los dos anteriores: la estructura narrativa simple (inicio-desarrollo-desenlace), una historia narrada linealmente con un lenguaje sencillo, diálogos que se repiten frecuentemente durante el cuento, a pesar de que es corto, y el final feliz. Sin embargo, no deja de compartir con *Alicia...* el espacio donde se desarrolla la historia, espacios semánticos tales como el bosque y el castillo.

Asimismo, se observan algunos personajes del mundo medieval, como la reina, el príncipe y al final Blanca Nieves (convertida en princesa); aunque los enanos pertenecen a la mitología, éstos aquí representan la parte maravillosa, como lo es el Gato de Chester o el Conejo Blanco en *Alicia...* Se observa también el empleo de objetos maravillosos-mágicos, como lo son el espejo que habla, las cintas, el peine y la manzana envenenados que la reina da a Blanca Nieves; y, al igual que en *Alicia...*, los animales están dotados de características humanas, pues aquí lloran cuando muere Blanca Nieves.

Entre Carroll y los hermanos Grimm no hay mucha similitud en cuanto al estilo y el tipo de historias que narran, comenzando por la extensión de los textos, pues unos son cuentos y la otra es novela; el tipo de lenguaje que usan es distinto, las historias mismas son totalmente diferentes, pues *Alicia...* narra las aventuras que una niña vive en un sueño, mientras que los cuentos de los Grimm no son sueños y narran sucesos distintos.

Sin embargo, comparten el uso de objetos con capacidades mágicas, los espacios en los que se desarrollan las acciones, algunos personajes

pertenece al mundo medieval y durante la historia hay otros personajes—secundarios—que ayudan al principal a salvar los obstáculos y lograr así vivir felices, lo cual en el caso de Alicia no termina así, ella simplemente despierta y sigue su vida normal.

*El mago de Oz*¹⁵⁷ es un cuento que, al contrario de los de los Grimm, sí comparte más elementos con *Alicia...*, siendo las únicas diferencias el hecho de que no se trata de un sueño y la estructura de la narración, pero fuera de eso es muy similar el estilo que emplea Lyman Baum en *El mago de Oz* al estilo de Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*. La comparación podría iniciarse mencionando que en ambos textos se narran las aventuras que vive el personaje principal: Alicia de Carroll y Dorothy de Baum.

Ambas niñas viajan a un lugar desconocido, Alicia llega a él al caer por la madriguera y Dorothy es llevada por un ciclón; ambas comparten su curiosidad por las cosas que desconocen, es decir, las dos cuestionan muchas situaciones de manera lógica, por lo que en los diálogos se observan una serie de preguntas y respuestas. Tanto Alicia como Dorothy se enfrentan a diversos retos durante el transcurso de su viaje y viven aventuras junto con otros personajes, quienes las ayudarán a cumplir su función o funciones en la historia.

Dichos personajes van apareciendo a medida que las niñas van avanzando en el camino, los cuales, en su momento, cuentan sus historias a las niñas; la única diferencia en este punto es que los personajes que va encontrando Dorothy continúan con ella durante toda la historia, mientras que Alicia se los encuentra una vez y después de un rato vuelven a aparecer, es decir, que no están todo el tiempo con ella.

En cuanto a las características de estos personajes que las protagonistas encuentran, es preciso mencionar que se trata de personajes raros, esto es, un espantapájaros, un leñador de hojalata y un león que hablan, en el caso de *El mago de Oz*, y de todos los que ya conocemos en el caso de *Alicia...* Los personajes son maravillosos, pues poseen ciertas características

¹⁵⁷ Este cuento fue consultado el 10-mayo-2011, en:
http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Baum,%20Lyman%20-%20El%20mago%20de%20Oz.pdf

que los hacen ser así, como la capacidad de hablar y poseer dotes mágicas: como el Gato de Chester al aparecer y desaparecer entre las ramas en *Alicia* y los monos del sombrero de oro en *El mago de Oz*, por ejemplo.

Los espacios donde se van desarrollando las acciones es otro aspecto que comparten ambos textos, pues las niñas van llegando a distintos lugares durante su recorrido, lugares como casas en el bosque, el bosque mismo y castillos; lo anterior da la pauta a otra de las semejanzas entre Carroll y Baum, ya que ambos incluyen elementos medievales en sus historias: los reinos, las reinas, los castillos. Asimismo, tanto uno como otro escritor otorgan propiedades mágicas y maravillosas a los objetos, con la finalidad de que ayuden a las protagonistas en situaciones difíciles.

Las funciones que poseen cada uno de los personajes es importante en ambos textos, pues como se observa en *Alicia...*, tanto el Conejo Blanco como el Gato de Chester y demás personajes que se encuentra Alicia en el camino le ayudan a superar cada obstáculo que se le presenta y le indican también de qué forma puede llegar a su destino. En *El mago de Oz* pasa lo mismo, pero aquí los personajes poseen una triple función, la primera es llegar a Ciudad Esmeralda con el mago de Oz y pedirle sus deseos, la segunda es ayudar a Dorothy a matar a la reina mala de Occidente para que Oz les conceda sus deseos y la última es ayudar a Dorothy a volver a su casa en Kansas.

En el caso de los personajes malos, su función es contraria a la de los buenos, los que ayudan al héroe, es decir, Alicia y Dorothy, respectivamente; estos personajes van a tratar de impedir a como dé lugar que las protagonistas cumplan su cometido. Estos personajes se ven reflejados en la Reina de Corazones en *Alicia...* y en la Reina mala de Occidente en *El mago de Oz*. Cada una de ellas está respaldada por otros personajes que van a ayudarlas con su misión.

Tanto Carroll como Baum dan a sus personajes características especiales, que les serán útiles a la hora de intervenir en el desarrollo de la historia. Un ejemplo de esto se observa con el Gato de Chester, quien tiene la

cualidad de aparecer y desaparecer de entre los árboles y lo hace en momentos en que Alicia se encuentra un tanto confundida, situación que el Gato le ayuda a superar aconsejándola y aclarándole ciertas cosas. Con Dorothy es igual, pues cada uno de sus acompañantes posee condiciones especiales como el Leñador de hojalata, por ejemplo, quien con su hacha creó una balsa para que pudieran cruzar el río y muchas otras acciones que los libraron de diversos obstáculos.

Finalmente, hay una diferencia que se observa justo al final de ambos textos: en el caso de *El mago de Oz*, una vez que los personajes cumplen su función, todos tienen lo que deseaban y viven felices, el mismo relato nos lo dice; en cambio en *Alicia...* no sucede así, aquí simplemente se pasa del sueño a la realidad, Alicia despierta y le cuenta a su hermana lo que soñó, ya no se menciona qué es de Alicia, el lector lo supone.¹⁵⁸

De este modo, podemos ver la estrecha relación que hay entre *Alicia en el país de las maravillas* y *El mago de Oz*, lo cual nos sirve de referencia para ver la importancia de la novela de Carroll en la literatura universal, pues podemos darnos cuenta del nivel de complejidad que posee y del amplio criterio de creatividad para crear ese mundo maravilloso, en el que tienen lugar personajes singulares que, más que simples personas o animales, poseen un valor único, que proyectan un mensaje especial y representan arquetipos característicos de la sociedad en que vivía su creador, la victoriana.

Pero lo valioso de esta obra es que a pesar de haber sido escrito en esa época, los personajes permanecen vigentes a nuestra época, pues seguimos rodeados de personas casadas con el tiempo, siempre con prisa y con la preocupación de hacer enojar a sus jefes como el Conejo Blanco, por ejemplo.

¹⁵⁸ Sólo como referencia, es importante mencionar un título más que se puede comparar con *Alicia: Peter Pan*, cuento escrito por James Matthew Barrie, en el cual se observan algunas semejanzas con *Alicia*: en ambos textos los personajes principales viajan a otro mundo, en *Peter Pan* lo hacen volando. Asimismo, Matthew Barrie relaciona personajes de la realidad con personajes que sólo habitan en ese otro mundo (los piratas, las sirenas, las hadas, etc.). De igual forma que Alicia, Wendy y sus hermanos también viven varias aventuras en el país de "Nunca Jamás"; sin embargo, *Peter Pan* posee una estructura narrativa simple y lineal (inicio-desarrollo-desenlace), narrado con un lenguaje sencillo, es decir, sigue el mismo estilo de los hermanos Grimm, por lo que se diferencia básicamente de *Alicia...* por el hecho de que *Peter Pan* no es un sueño, los niños simplemente regresan a su casa como se fueron, volando, y en *Alicia...*, como ya sabemos, se trata de un sueño.

Y así con los demás personajes que si nos ponemos a analizar detenidamente nuestra sociedad, de seguro encontraremos un Sombrerero, una Reina de Corazones, una Duquesa, un mazo de cartas, un Gato de Chester y ¿por qué no? una Alicia.

Contexto particular de la película

2.4 Reseña de la película

El papá de Alicia está conversando con algunos socios, cuando ella despierta y va hacia él. Otra vez esa pesadilla de siempre interrumpe su sueño; su papá la lleva a su cama y ésta le cuenta del “sueño” que tuvo, le habla de los personajes que aparecen en él (el Conejo, el Sombrerero, la Oruga, etc.). Ella piensa que tal vez se está volviendo loca.

13 años después, Alicia y su mamá se dirigen a su baile de compromiso, pero ella no lo sabe, hasta que una vez en la recepción sus primas se lo confiesan. La futura suegra de Alicia le pide que la acompañe a platicar al jardín, en donde ve a un conejo con saco. Lord Hamish declara su amor a Alicia, pero ésta le dice que lo pensará y comienza a correr tras el conejo, hasta llegar a una madriguera, se asoma en ésta, resbala y cae.

Llega a una estancia donde hay varias puertas, intenta abrirlas y sólo logra abrir una, pero es muy pequeña para que pueda entrar o salir; de pronto, en una mesa ve un frasco con una nota que dice “bebe”; ella lo toma y comienza a encogerse. Una vez pequeña se da cuenta que la puerta está cerrada y que necesita una llave para abrirla, la cual se encuentra en la mesa y Alicia no puede alcanzarla; de repente ve un pequeño pastelillo que dice “cómeme”, ella lo hace y crece nuevamente. Toma la llave, abre la puerta, vuelve a beber del frasco para encoger otra vez y logra salir; sale y ve que se trata de un bosque extraño.

Comienza a caminar observando atentamente el lugar, cuando de repente se encuentra con unos hombrecitos gemelos, ve también al Conejo, un par de flores que hablan y una Lirón. Todos ellos comienzan a interrogar a

Alicia y entre ellos debaten sobre si es o no la verdadera Alicia, pero como no llegan a nada deciden ir con Absolem (la Oruga) para que les diga si es o no. A pesar de que Absolem da su opinión, aún hay muchas dudas por parte de todos, así que deciden sacar “el Oraculúm” para que Alicia, al verlo se diera cuenta de que sí es quien todos creen que es.

Absolem le explica que es ella quien se encargará de poner fin al reinado de la Reina Roja, al matar con la espada Vórtica al Jabberwocky, pero Alicia se niega, porque argumenta que no es la Alicia que ellos creen; incluso ella piensa que todo eso es un sueño. De repente, aparecen los caballeros de la Reina Roja y el Bandersnash, un perro gigante que persigue a Alicia y a los demás, hasta que logran escapar; pero Stayne, un caballero de la Reina Roja, encuentra el oráculo y se lo lleva a la reina, quien, después de interpretar lo que dice, ordena a éste que encuentre a Alicia y la mate.

Después de correr por un rato, un ave se lleva a los gemelos dejando a Alicia sola y es así como descubre al Gato de Cheshire, quien se encarga de llevarla con el Sombrerero y la Liebre. Éstos la reciben y comienza nuevamente la discusión sobre si es o no la verdadera Alicia y es el Sombrerero quien asegura que sí lo es. La invitan a sentarse, le hablan sobre la Reina Roja y el “frabuloso día”, cuando de pronto se acerca Stayne, que busca a Alicia, pero el Sombrerero la esconde en una tetera. Lo convencen de que no se encuentra ahí y se va; la libbre sugiere entonces llevar a Alicia con la Reina Blanca para que esté a salvo.

El Sombrerero la lleva y en el camino le cuenta cómo fue que la Reina Roja se apoderó del bosque, de la corona y de la espada Vórtica; en ese momento los caballeros rojos los alcanzan, así que el Sombrerero decide sacrificarse y le explica a Alicia cómo llegar con la Reina Blanca; toma a Alicia la pone en su sombrero y la lanza hasta llegar al otro extremo de un río. El Sombrerero es capturado; Alicia es encontrada por el perro buscador de la Reina Roja, Bayard, quien le dice a Alicia lo que pasó con el Sombrerero y ésta decide ir al castillo de la Reina Roja a salvarlo y le pide a Bayard que la lleve.

Una vez en el castillo, Alicia logra entrar y casualmente la descubre la Reina, pero logra engañarla, pues come un poco del pastelillo que la agranda y

le dice que va de un lugar lejano. Alicia se da cuenta de que el Sombrero, el Conejo y los demás están ahí; después de un rato, logra hablar con el Sombrero y éste le dice que tiene que buscar al Conejo para que le muestre donde se encuentra la espada Vórtica. Stayne se acerca a Alicia y comienza a seducirla.

Alicia llega con el Conejo y éste la lleva al lugar donde la espada es guardada por el Bandersnash, ella logra persuadirlo y la recupera. Después va a buscar al Sombrero para llevarlo con ella, pero de pronto entra Stayne a la habitación, con órdenes de capturar a Alicia por intentar, supuestamente, seducirlo. El Sombrero le dice a Alicia que corra, que escape, ésta corre hasta llegar al patio, donde la alcanzan los caballeros rojos, pero aparece Bandersnash y derriba a los caballeros, ella sube a su lomo y la saca de ahí.

Stayne le dice a la Reina Roja que Alicia escapó y que el Sombrero, el Conejo y los demás son sus cómplices, así que la reina ordena que les corten la cabeza. Alicia llega con la Reina Blanca; ahí ésta la regresa a su tamaño normal y la lleva a hablar con Absolem, quien ahora le dice que tiene que vencer al Jabberwocky. Al otro día el Gato de Cheshire impide la ejecución del Sombrero y la reina ordena que liberen al Jabberwocky; el Sombrero y los demás logran escapar y llegan al castillo de la Reina Blanca, quien pide a Alicia que sea ella quien mate al Jabberwocky.

Al otro día, la Reina Blanca explicó que sólo Alicia es quien debe luchar con el Jabberwocky, pues es la única que puede hacerlo, porque de no ser así no morirá. Confundida, Alicia sale corriendo y se encuentra a Absolem en un capullo y éste logra hacer que Alicia recuerde la primera vez que visitó el País de las Maravillas, así como a todos los que habitan ahí, con esto se convence entonces de matar al Jabberwocky.

Llegó el momento de la batalla y Alicia, al ver al Jabberwocky, siente miedo, pero el Sombrero la anima y después de un rato de lucha, logra matarlo; la Reina Blanca recupera su corona y destierra a la Reina Roja, junto con Stayne. La Reina Blanca entrega a Alicia la sangre del Jabberwocky, lo cual le permitirá regresar, si es que así lo desea.

El sombrero trata de convencer a Alicia de que se quede, pero ella le dice que tiene preguntas por responder aún y que debe regresar. Alicia regresa y contesta a Hamish que no se casará con él y acepta unirse a la compañía a la que pertenecía su padre. Finalmente Alicia aborda un barco y tras despedirse ve volar una mariposa azul, la observa con atención, sonríe y le dice “Absolem”.

2.5 Tim Burton y su estilo característico. Filmografía

Cuando se habla del estilo de un director de cine, se hace referencia a todas aquellas características o elementos que se repiten y están presentes en todos sus filmes, tales como las características de los personajes, la forma en que presenta los escenarios/ambientes, el uso de los colores, el manejo de las diferentes técnicas cinematográficas (movimientos de cámara, planos, montaje, etcétera), el mensaje de sus historias, entre otros puntos que son recurrentes.

En este sentido, hablar sobre el estilo de Tim Burton nos orilla a inmiscuirnos dentro de su biografía, pues es en ésta donde podremos encontrar la respuesta al por qué de su peculiar forma de hacer cine; esto porque comúnmente es en la infancia de las personas donde se determina el carácter y personalidad que poseerá una vez que sean adultos, o simplemente es en esa etapa donde se descubre el gusto por algo en particular que perdura hasta la madurez.

Timothy William Burton nació el 25 de agosto de 1958 en la ciudad de Burbank, California, el primero de los dos hijos de Bill Burton y Jean Erickson; vivió su infancia recluido en una sombría habitación, en la que desarrollaba sus más grandes pasiones: pintar y dibujar extraños seres de ultratumba, personajes sacados de las películas que iba a ver al cine, filmes de terror y monstruos principalmente; King Kong, Frankenstein, Drácula y Godzilla eran algunos de los personajes que acompañaron al pequeño Burton en su infancia.

Tim era un joven muy introvertido, tímido y no lograba integrarse en su comunidad; considerado un inadaptado debido a su poca expresividad y trato

con demás niños, Burton se refugiaba en las películas, sobre todo en las que Vincent Price protagonizaba, pues encontraba una estrecha identificación con él. Las adaptaciones de los cuentos de Edgar Allan Poe realizadas por Roger Corman fueron otro de los desahogos del pequeño de Burbank, así como su inspiración y lo que marcaría el sello de su filmografía. He aquí la razón por su gusto hacia lo oscuro, lo tenebroso, lo sombrío y lo fantástico.

En 1976 ingresó al Instituto de Artes de California, donde realizó una serie animada que se llamó *Stalk of the Celery Monster*, gracias a la cual fue contratado por los estudios Disney. Aquí colaboró en algunos proyectos que no eran de su agrado, de su estilo, antes de decidirse a realizar **Vincent**, cortometraje de cinco minutos, filmado en blanco y negro, donde se refleja la influencia de las películas estelarizadas por Vincent Price, así como de las adaptaciones de los cuentos de Edgar Allan Poe. Con la narración del mismo Price, este corto marcó el inicio de la estrecha amistad entre el actor y Burton.

Poco después, tuvo una pequeña participación en la realización de una versión en animación del cuento de los hermanos Grimm *Hansel y Gretel*, para Disney Channel. En 1984, sale a la luz su segundo cortometraje, **Frankenweenie**, cinta inspirada en *Frankenstein* de James Whale que narra la historia de un niño que intenta resucitar a su perro Sparky, quien había muerto al ser atropellado.

Tras el éxito de sus cortometrajes, en 1985 el actor Paul Rubens decide asignar a Burton la realización de la versión cinematográfica sobre su famoso personaje Pee-Wee Herman; siendo **La gran aventura de Pee-Wee** el primer largometraje en la historia fílmica de Burton y fue en ésta donde comienza la estrecha relación con el que se convertiría su musicalizador de cabecera, Danny Elfman. Años después, en 1988, tras dirigir algunos episodios de las series televisivas *Alfred Hitchcock Presenta* y *Teatro Fantástico*, Burton filma otro largometraje llamado **Beetlejuice**, una comedia de humor negro basada en las extravagancias de un excéntrico bioexorcista.

Aunque no se declara un lector de cómics, en 1989, Burton acepta la propuesta que le hace la Warner Bros de dirigir la versión cinematográfica del héroe murciélago de Gotham City, **Batman**, la cual contaría con un colosal

presupuesto para su realización, siendo por lo tanto un taquillazo en su momento. Tras el enorme éxito de la primera entrega de *Batman*, la Warner presiona a Burton para realizar la secuela del hombre-murciélago.

Sin embargo, Burton, avalado por dicho éxito, decide crear, junto con su nueva socia Denise Di Novi, una productora propia, bajo la cual se embarca en un proyecto mucho más personal que producirían, en 1990, para la 20th Century Fox: ***Edward Scissorhands*** (*El joven manos de tijeras*). Historia basada en una idea original de Burton, trabajada junto con Caroline Thompson, acerca de un joven que al no ser terminado totalmente por su creador (Vincent Price, en la que fuera su última actuación antes de fallecer) tiene tijeras en lugar de manos.

Para 1992, Burton vuelve a aparecer en escena junto al héroe de Ciudad Gótica con ***Batman Regresa***, la cual se observa aún más gótica y personal que la primera, motivo por el que recibiera quejas y críticas negativas, debido a que su contenido no era muy apropiado para la audiencia infantil. Y, a pesar de que Burton tenía intenciones de seguir en la dirección de la secuela de Batman, la Warner Bros decidió que para la siguiente entrega, *Batman Forever*, estuviera sólo en la producción, pues consideró que si Burton la dirigía, el tono de la película sería similar a la anterior (*Batman Regresa*).

Pese a que no le dieron la dirección de la tercera parte de Batman, en 1993, Burton quedó a cargo de la producción no sólo de aquella sino de un largometraje más, esta vez de animación, realizado con la técnica de *stop-motion*: ***El extraño mundo de Jack***, el cual quedó bajo la dirección de Henry Selick y narra la historia de Jack, el rey de las calabazas del pueblo de Halloween y sus intentos de convertir la Navidad en un festejo muy a su estilo.

Al siguiente año se estrena ***Ed Wood***, filme considerado uno de los mejores trabajos de Burton, en la que hace un retrato-homenaje de una parte de la vida de Ed Wood Jr., un realizador de los años 50 y 60, considerado en su tiempo “el peor director de toda la historia”, a quien Burton admiraba de pequeño. Dos años más tarde, en 1996, inmiscuido en las escenas de invasiones extraterrestres, el director de Burbank decidió hacer ***Mars Attacks!***, película en la que mezcla contenido de las películas de fantasía de los años 50

y de las de desastres de los 70, pero al adelantarse Roland Emmerich con su filme *Independence Day*, aquélla fue despreciada por los críticos y considerada como una parodia de esta última.

Pasados tres años, en 1999, y retomando nuevamente su estilo oscuro, Burton realiza ***Sleepy Hollow: La leyenda del Jinete sin Cabeza***, basada en la novela *La leyenda de Sleepy Hollow* de Washington Irving; ésta fue bien recibida por los críticos y los espectadores, pues Burton junto con Andrew Kevin Walker dieron un tratamiento a la obra original, en principio dirigida al público infantil, para que fuera más orientada a un público adulto.

Tiempo después del estreno de *Sleepy Hollow*, Burton se separó de su primera esposa Lisa Marie, lo cual generó un cambio radical tanto en su persona como en su estilo fílmico. Esto se observa claramente en su siguiente proyecto, de 2001, ***El Planeta de los Simios***, una versión nueva y modificada de la historia original escrita por Pierre Boulle, y muy distinta también al filme de Franklin Schaffner, estrenado en 1968. Muchos no concebían el cambio en el estilo de Burton, incluso varios pensaron que dicho cambio se debió a que *El planeta de los simios* había sido un encargo de la 20th Century Fox a Burton.

Sin embargo, en 2003, se sigue observando la ausencia del anterior estilo de Burton en su filme ***El gran pez***, adaptación también de la famosa novela de Daniel Wallace, *Un pez gordo. Una novela de dimensiones míticas*, que contiene un toque más íntimo del director, quien acababa de superar la muerte de sus padres. Es uno de sus mejores films, pues hace una mezcla de realismo mágico con fantasmagorías que dejan un mensaje sobre las relaciones entre padres e hijos.

Para 2005, Burton y Johnny Depp vuelven a juntarse por cuarta vez para crear, como director y actor respectivamente, una nueva adaptación cinematográfica del cuento clásico ***Charlie y la fábrica de chocolate*** de Roald Dahl. Con este filme, Burton recupera, a pesar de ser encargo también, la imaginación visual y su estilo dentro del campo de la fantasía, que poco a poco se había ido diluyendo en sus anteriores trabajos. La recuperación total de su estilo característico, Burton la logra con su siguiente largometraje de animación estrenado en ese mismo año titulado ***El cadáver de la novia***, la historia de un

joven que en su intento de memorizar sus votos matrimoniales en un bosque, sin querer se compromete con una novia muerta que estaba enterrada ahí.

En 2008, se estrena ***Sweeney Todd. El Barbero Demoníaco de la Calle Fleet***, adaptación cinematográfica del musical homónimo de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler, que posee totalmente varios de los elementos que caracterizan el estilo de Burton, motivo por el cual se hizo acreedor al Globo de Oro por mejor película y director. Un año después se estrenaría **9**, un largometraje de animación dirigida por Shane Acker, en la que Burton sólo colaboraría como productor junto con Jim Lemley. Y, finalmente, en 2010 dirigiría ***Alicia en el país de las maravillas***.

Ahora bien, teniendo ya un breve esbozo de la biografía fílmica de Burton, podemos hablar sobre los elementos que caracterizan y determinan su estilo. Comencemos por resaltar su capacidad de conjuntar comercialidad e independencia creativa, lo cual le ha permitido desenvolverse y distinguirse en un mundo tan exigente como lo es Hollywood, pero sin perder su creatividad y estilo personal.

Los escenarios y el ambiente que presenta Burton en sus films son en parte oscuros con una gama de colores pálidos y tétricos y por otro lado son claros, con tonos pastel y muy coloridos, como en *El joven manos de tijera*, donde presenta lo oscuro y triste que es la mansión donde vivía Edward y lo colorido e iluminado que es el vecindario al que lo lleva la “representante Avon”. Por lo regular, usa el ambiente oscuro en los espacios de la historia que se va contando y los claros y coloridos en pequeños *flash backs* que son, además, muy frecuentes en la mayoría de sus filmes.

En cuanto al manejo de los colores, su gama es de dos tipos: colorido fantástico, con empleo de tonos pasteles y blancos en contraste con colores primarios (*Charlie y la fábrica de chocolate*, *Gran pez*, *Mars Attacks!*) y una gama de colores siniestros, tonos negros, verdes, azules, rojos y grises (*Batman*, *El cadáver de la novia*, *Sleepy Hollow*). Maneja también una estructura dramática muy peculiar, ya que todas sus películas se presentan de manera lineal, pero en todas, a lo largo de la historia, inserta ya sean breves *flash backs* o fantasías y alucinaciones relacionados con los personajes.

Como bien apunta Mark Salisbury, “los personajes de Burton son, por lo general, personas desplazadas, incomprendidas y mal interpretadas; inadaptados que a menudo encuentran su puesto gracias a cierto grado de dualidad. Se mueven en los límites de su propia sociedad, tolerados pero, en gran medida, abandonados a su suerte.”¹⁵⁹ Éstos se caracterizan físicamente por ser muy altos o muy cortos, muy delgados o muy gordos; son pálidos y siniestros, tienen grandes ojos y pronunciadas ojeras, son muy estilizados, de extremidades alargadas y finas y un alocado cabello negro. Psicológica y emocionalmente son seres inadaptados, tímidos, solitarios, marginados, desarraigados, desaliñados, con problemas de personalidad, llenos de debilidades, miedos y complejos.

Efectivamente, como mencionábamos al principio de este apartado, la infancia de Burton lo marcó tanto a tal grado de llegar a reflejarlo en sus personajes, como lo expresa él mismo: “Parece que mis películas siempre terminan siendo representativas de mi forma de ser...”¹⁶⁰. Un elemento que nunca falla en sus filmes son los animales, en especial perros, ya que son sus animales favoritos. Asimismo, se observan pueblos, edificios, casas y calles al estilo de la época victoriana, así como rasgos góticos en la arquitectura. Árboles con ramas torcidas, brumosos bosques y escenarios típicos del cine de serie B de los años 50, son elementos que se encuentran en la mayoría de los films de Burton.

En cuanto a las técnicas cinematográficas, en el cine burtoniano se observan los planos generales, por lo regular al principio de las películas, el cual avanza con un travelling hacia el plano medio, hasta llegar al primer plano de uno de los personajes. Emplea el picado y contrapicado para enaltecer o debilitar a los personajes; usa muchos travellings, aunque también se observan tomas en cámara fija.

El ritmo de sus filmes es una mezcla de acelerado y lento, tanto al interior del plano, es decir en las acciones, como en el montaje, esto es en el paso de una escena a otra. En este sentido, cabe resaltar, también, que “si hay

¹⁵⁹ Mark Salisbury. *Tim Burton por Tim Burton*, pág. 21.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 22.

un factor clave para definir el cine de Tim Burton, esas son las desbordantes y excéntricas partituras que realiza su amigo y colaborador casi incondicional Danny Elfman. Estas melodías resultan inconfundibles e incluso inseparables del moderno cine fantástico gracias a su arrebatada imaginación...”¹⁶¹

Otro punto importante dentro de la filmografía de Burton es el tipo de mensaje que transmite con sus historias: la importancia y el valor que tienen las relaciones entre padres e hijos, la venganza, pero, sobre todo, el amor imposibilitado por una u otra razón que al final se consuma en algunos casos y en otros no. De este modo, queda señalado lo que es el estilo que caracteriza el cine burtoniano y como afirman Panadero y Parra

lo más valioso de la trayectoria de Burton es su carácter impredecible, pues si bien se ha formado dentro de la serie B —*Bitelchús*— y luego ha sido capaz de hacer los mayores taquillazos —*Batman*—, no ha tenido problemas en hacer una aportación inestimable al cine indie —*Ed Wood*— para continuar con algún encargo —*El planeta de los simios*—, aportar una cinta que evidenciara su calado humano —*Big Fish*— y reincidir en el cine de lo imaginario como sólo él y acaso Terry Gilliam saben hacer —*Charlie y la fábrica de chocolate*—, incluso tener otra aventura con la stop-motion —*La novia cadáver* (El cadáver de la novia).¹⁶²

O volver a su sombrío y terrorífico estilo con la adaptación de un famoso musical—*Sweeney Todd*—, hasta terminar con un encargo más de la Walt Disney lanzado en 3D y que se convertiría en la de mayor recaudación en taquilla (1, 024, 299,722 dólares) —*Alicia en el país de las maravillas*—.

2.6 *Alicia en el país de las maravillas* y su relación con otros filmes de Burton

Alicia en el país de las maravillas es el último trabajo de Tim Burton, filme que posee muchas de las características del estilo burtoniano, pero en parte se deslinda un poco dicho estilo. Ya no se observa un ambiente siniestro y gótico como en *Batman* o *Sleepy Hollow*, por ejemplo; sin embargo, seguimos

¹⁶¹ Panadero, David; Parra, Miguel A. *Tim Burton: diario de un soñador*, Pág. 34

¹⁶² *Ibíd.*, pág. 28.

encontrando curiosas coincidencias entre *Alicia...* y algunas de las demás películas burtonianas.

En primer lugar, es preciso destacar que *Alicia...*, al igual que *Batman*, *Batman regresa*, *Mars attack!*, *El Gran pez*, *Charlie y la fábrica de chocolate*, *El planeta de los simios*, *Sweeney Todd* y *Sleepy Hollow*, es una adaptación de una obra literaria. Y, como en todas ellas, en el tratamiento que hace de las historias de Carroll impregna gran parte de su estilo, no sólo en la trama misma, sino en la plástica de las imágenes, así como en las características (físicas y psicológicas) de los personajes, dotándoles de su toque personal.

En relación a la estructura dramática, en *Alicia...* cambia, pues mientras en el libro se trata de un sueño de la niña, en el film Alicia simplemente se va por un momento de la recepción del baile de compromiso y regresa tiempo después. En los demás filmes, se respeta la estructura narrativa original, a pesar de las modificaciones/reducciones que Burton hizo de las obras literarias.

El Gran pez y *Charlie y la fábrica de chocolate* tienen en común con *Alicia...* la forma en que se muestran los escenarios: son coloridos, cuya gama de color está constituida por rojos encendidos, verdes, azules y algunos tonos pastel. Asimismo, los ambientes representados son a veces muy iluminados, realistas, podría decirse, y en otras ocasiones son nublados, espesos, en los que predomina el color azul grisáceo.

Un aspecto que *Alicia...* tiene en común con todas sus antecesoras es el ritmo de la historia: en ocasiones lento y en partes acelerado, lo mismo que el montaje. En cuanto a movimientos de cámara, los travellings siguen presentes como en toda la filmografía burtoniana. La música también es un elemento que sigue siendo similar a la de la mayoría de los filmes anteriores, pues es el mismo compositor, Danny Elfman.

Retomando el aspecto de las adaptaciones, tanto la ya mencionada *Charlie y la fábrica de chocolate*, así como *Mars attack!*, *El planeta de los simios*, *Sweeney Todd* y *Sleepy Hollow*, como *Alicia...* ya tenían un antecesor fílmico al momento de ser realizadas, es decir, que al ser adaptaciones de obras literarias o musicales en el caso de *Sweeney Todd*, ya existen otras

versiones creadas por otros directores antes de que Burton las retomara para dotarlas de un poco de su estilo.

En el apartado anterior mencionábamos que Tim Burton abandonó su estilo en *El planeta de los simios* y en *Big Fish* debido a su situación sentimental en relación con su ex pareja y por la muerte de sus padres; sin embargo, hay que apuntar aquí que el cambio en dicho estilo se debió, por otro lado, a que se trataban de películas por encargo, lo cual lo deslindaba en gran parte de su particular modo de hacer cine.

En el caso de *Alicia...* se trata de un encargo también, por lo tanto podría decirse que esa es la razón por la cual haya hecho a un lado aspectos característicos de su estilo para esta producción. Por ende, esta sería otra semejanza de *Alicia...* con los filmes mencionados: el hecho de que al tratarse de una dirección encargada, Burton no pueda plasmar totalmente lo que es él, su esencia, su excéntrica manera de presentar historias.

Específicamente con *Charlie y la fábrica de chocolate*, *Alicia...* es similar en que ambas son adaptaciones de historias originalmente destinadas para niños, por lo que sería lógico pensar que la película tendría que ser dirigida a un público infantil. En el caso de *Charlie y la fábrica de chocolate*, podría decirse que de cierto modo es así, pero en el caso de *Alicia...* ¿es realmente un filme para niños? Esta cuestión quedará aclarada en el siguiente capítulo, donde después de analizar aspectos clave de la película podremos determinar el público de *Alicia...*

Capítulo 3. Análisis comparativo: la novela / la película (la adaptación)

3.1 Análisis de los personajes

El film que Tim Burton nos presenta sobre Alicia, esa pequeña niña que en el texto de Carroll representaba la ingenuidad y frustración que vivían los niños de la época victoriana, viene a cambiar la forma en que otros filmes han adaptado las aventuras de Alicia en el país de las maravillas, pues rompe con las características no sólo de Alicia sino de todos los personajes que retoma para hacer su película.

Alicia en el país de las maravillas de Burton es una nueva representación de aquellos libros famosos de Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*), de los cuales Burton y su equipo de producción y dirección toman únicamente una parte de la esencia tanto de los personajes y de la historia, como de los escenarios, los diálogos y de la simbología impregnada en dichos libros.

Como bien apunta Luisa Rodríguez Bello:

Los signos, íconos y símbolos que forjan el tejido estético de *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, adaptada al cine en varias oportunidades, han convocado la atención de los artistas de todos los tiempos no sólo para que la obra se convierta en objeto del análisis y de la crítica, sino para que su manifestación icónica se vuelva a escribir, a codificar. De esta manera, se le aportan otros significados a la materia verbal que la sustenta, al hacer posible que la Alicia que crea Lewis Carroll para soñar y ser soñada por otros personajes insólitos, sea constantemente soñada por cualquier poeta, pintor o escultor reconocido...¹⁶³

O por un excéntrico director, como es el caso de Tim Burton, quien le da su toque muy personal y re-crea aquel sueño que Carroll creara a finales del siglo XIX.

¹⁶³ Rodríguez Bello, Luisa. "Aventuras de Alicia en el país de las maravillas (Alice's adventure in Wonderland): de la metafísica y la lógica a la estética". *Investigación y Postgrado*. [online]. Abr. 2003, vol.18, no.1, p.86-98. Artículo consultado el 25-julio-2011 en la siguiente dirección: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-0872003000100010&lng=es&nrm=iso

En este proceso de re-creación y adaptación de la obra original al filme se encuentran varias similitudes, pero también algunas diferencias en cuanto a los personajes que aparecen en los libros y los que tienen lugar en la película. Burton selecciona algunos personajes de *Alicia...* y otros más de *A través del espejo...*, logrando obtener una combinación de los dos textos, resumidos en una sola y nueva historia. Así, Tim Burton toma de *Alicia...* a los siguientes personajes: Alicia, el Sombrerero, el Gato de Chester, la Oruga azul, el Conejo, el Lirón, la Liebre de Marzo, la Reina de Corazones, la Duquesa, el criado-pep y el criado-rana, el pájaro Dodo y la hermana de Alicia. Mientras que de *A través del espejo...* son la Reina Roja, la Reina Blanca, Do-Re-Mi y Mi-Re-Do, los caballeros Rojo y Blanco, el Jabberwocky (aunque éste, a su vez, forma parte de un poema) y las flores que hablan los que incluye Burton en su filme.

De este modo, se observa que la Alicia del primer libro es una niña inglesa de la época victoriana, muy educada, de carácter noble; es un reflejo de la infancia de dicha época, que no logra adaptarse dentro del mundo adulto lleno de reglas y normas que le impiden encontrar su identidad como niña. A pesar de esto, es una pequeña muy analítica, curiosa, se cuestiona sobre todo lo que observa, es sincera con los demás y con ella misma, pues si no conoce algo, ella no se engaña, simplemente dice que no sabe. En el segundo libro, Alicia ya creció un poco, tiene 7 años y medio, por lo tanto es más inteligente, más analítica, es capaz hasta de hacer metáforas, su imaginación aumenta y es más sensata. Sigue conservando sus buenos modales, su educación y su curiosidad sobre las cosas que desconoce.

Sin embargo, en la película Burton nos presenta, sólo al principio, una Alicia similar a la de los libros, pero le da un giro total cuando nos presenta a una joven de 19 años, atormentada por sus pesadillas de la infancia, una Alicia que se rebela, que está en desacuerdo con las normas establecidas en la sociedad donde vive (la victoriana también) por lo cual siente que no encaja en ella. Esta Alicia es igualmente reflexiva, cuestiona todo lo que le ocurre y posee una imaginación muy similar a la niña de los textos.

Cuando Alicia llega a “Wonderland”, nombre que le designa Burton al mundo donde llega al caer por la madriguera del conejo, no recuerda nada, está completamente confundida, porque los demás personajes comienzan a cuestionarle si es o no la verdadera Alicia, situación que encontramos también en el texto cuando Alicia no recuerda quién es y cuando Do-re-mi le dice que no es real, porque sólo existe en el sueño del Rey Rojo.

Esta confusión sobre la identidad de Alicia se logra resolver pronto en el libro, pero en la película tarda más, casi hasta el final, cuando la oruga Absolem la ayuda a recordar su primera visita a “Wonderland”, razón por la que vemos a una Alicia temerosa, dudosa, falta de fuerza, de valentía y entusiasmo al principio y después, conforme avanza la historia, va recuperando esas características que la hicieron acreedora a la función de matar al Jabberwocky: valor, coraje, fuerza, ir en contra de las reglas, romper con lo establecido y devolver la justicia a quien lo necesita.¹⁶⁴

Uno de los personajes cuya aparición es casi incidental, pero fundamental para que se desarrolle toda la historia, tanto en el libro como en la película, es el Conejo Blanco, quien en ambas historias es un tanto retraído, siempre apresurado, obsesionado con el tiempo, temeroso y preocupado por lo que dirá la Reina de Corazones o la Duquesa en el libro, y por la reacción de la Reina Roja en la película, en donde también se observa indeciso, leal y tímido. Este personaje del Conejo del libro no dista mucho del de la película, conserva en gran medida su esencia y características.

Lo mismo ocurre con la Liebre de Marzo, quien, según un dicho popular inglés, está loca debido a que marzo es el mes del amor para las liebres; es extrovertida, despistada, grosera y descortés en el libro; pero en la película, además de estas características, y a pesar de su estado de demencia, es quien sugiere que Alicia vaya con la Reina Blanca para salvar su vida.

El Lirón, por su parte, sufre un pequeño cambio en su persona, pues pasa de ser un adormilado, despistado e insignificante macho Lirón, a una valiente, atrevida, aventurera, incrédula, loca e intrigosa lirón hembra, muy

¹⁶⁴ Dichas características la hacen acreedora al título de héroe, en su caso heroína, pero esta cuestión la retomaremos más adelante en la parte de los arquetipos.

distinta al macho del libro. Aquel del libro es un personaje pasivo, calmo y desinteresado por las situaciones, mientras que ésta de la película es activa, luchona y preocupada por la situación que atañe su supervivencia.

La Oruga azul del libro es relajada, tranquila, seria, un tanto gruñona y enojona, pero se muestra sabia, pues ayuda a Alicia a solucionar su problema de los cambios de tamaño. La del film, por su parte, posee un nombre propio: Absolem y se caracteriza por su serenidad y pasividad; su sabiduría y tranquilidad es algo que comparte con la del libro. Tanto una como la otra son muy parecidas y sobresale una característica en ambas: las dos fuman una pipa y no se preocupan de nada.

Otro de los personajes que no sufre grandes modificaciones al pasar del libro al filme es el Gato de Chester, pues en la novela lo observamos pacífico, misterioso (por su cualidad de aparecer y desaparecer de repente), amigable, sonriente, analítico, sabio e inteligente. En la película sigue conservando las mismas características y, aunque sus apariciones son pocas, cada una de ellas es fundamental para el desarrollo de la historia.

El personaje que cambia un poco en la película es el Sombrero Loco, ya que en el libro es un loco demente, que lo único que hace es generar caos en el ambiente, es extrovertido, grosero y aparentemente analítico, aunque esto se disuelve por su demencia. En cambio, en el filme, aunque sigue estando loco, Burton lo presenta ya un poco más centrado, más ubicado en la realidad y los problemas que le atañen; es más analítico, sensible, noble, carismático, sufre de ansiedad y está un poco más cuerdo que la Liebre. Se trata de un personaje especial para Burton, pues le dota una característica única: puede mostrar sus emociones fácilmente; se manifiestan en su ropa, en su piel, su cabello, en el color de sus ojos, sobre todo, sus estados de ánimo.

Mi-Re-Do y Do-Re-Mi de *A través del espejo...* son los mismos hombrecillos gordos, despistados, intrigosos, que parecen estudiantes ya mayores y siempre están peleando y contradiciéndose el uno al otro, de la película, en la que se llaman Tweedledee y Tweedledum y no cambian mucho en cuanto a personalidad.

Algunos personajes de los textos que también están presentes en el filme y que su participación pasa desapercibida, pero siguen conservando sus características originales son: el pájaro Dodo, quien sólo hace acto de presencia; las flores que hablan, esas intrigosas, malhumoradas, amargadas y quisquillosas y el criado-pep y el criado-rana, quien en la película se multiplica.

Otros personajes inadvertidos de la película son los caballeros que conforman los ejércitos de cada una de las reinas, pero resulta curioso ver que los de la Reina Roja son el mazo de cartas presentes en *Alicia...* y los de la Reina Blanca son las piezas de ajedrez que aparecen en *A través del espejo...* Es importante además ver que Burton cambia totalmente a la hermana de Alicia, pues ya no es aquella niña que se deja llevar por los sueños de su hermana menor, sino que nos presenta una hermana ya crecida y casada que ahora se interesa por el futuro económico de Alicia.

Cabe destacar que personajes como los caballeros Rojo y Blanco de *A través del espejo...* pasan al filme caracterizados bajo otros personajes, pero su esencia y características permanecen; de este modo, el caballero Rojo del libro sigue siendo un ser humano en la película, es interpretado por Stayne, el caballero de la Reina Roja, un hombre exageradamente alto en comparación con el que describe Carroll en la novela, caracterizado por ser voluble, traidor, mentiroso y manipulador. Por otro lado, el caballero Blanco pasa a transformarse en el perro Bayard, aquel que sirve, contra su voluntad, a la Reina Roja, pero que en el fondo está del lado de la Reina Blanca, motivo por el que ayuda a Alicia a esconderse y escapar de Stayne.

Cuando se trata de las Reinas Roja y Blanca de la película, encontramos parecidos no sólo con las de *A través del espejo...*, sino que en *Alicia...*, las podríamos ubicar también en los personajes de la Reina de Corazones y la Duquesa, respectivamente. Así pues, tanto la Reina Roja como la de Corazones son arrogantes, intolerantes, prejuiciosas, no escuchan razones, son soberbias, altaneras, autoritarias, gruñonas, de mal carácter e imponentes. La Duquesa y la Reina Blanca de los textos comparten varias semejanzas, tales como: la amabilidad, sencillez, carisma, son ingeniosas, prudentes e inteligentes.

En la película, las dos reinas conservan en gran medida la esencia del conjunto de aquellas dos de los textos respectivos, es decir, la Reina Blanca es la mezcla de la Duquesa y la Reina Blanca de *Alicia... y A través del espejo...*, respectivamente, es una joven de buenos modales, educada, amable y representa a la hermana sumisa. Lo mismo ocurre con la Reina Roja, cuya personalidad está compuesta por las características de la Reina de Corazones y de la Reina Roja de las novelas.

En esta versión, Burton da a las Reinas una característica más: son hermanas, ya se observa una relación entre sí, relación que se ve afectada por el rencor, odio y celos de la Reina Roja hacia la Blanca, pues esta última era más querida por sus padres; esto permite entender el porqué de uno de los conflictos de esta historia que nos presenta Burton: la recuperación de la corona de la Reina Blanca, que ha sido usurpada por su hermana, la Reina Roja, debido a ese odio que le tiene a aquélla.

Otros personajes que también son parte de la película, pero que no los tomó Burton de los libros son los que aparecen al principio del filme y tienen algún parentesco con Alicia; estos son: su mamá, una señora viuda, apegada a las normas que establece la sociedad y busca asegurar el futuro de Alicia, al comprometerla con Lord Hamish; las gemelas, primas chismosas de Alicia, que son la versión femenina de los gemelos Tweedles de "Wonderland"; su tía Eumogin, una vieja solterona, que conserva la esperanza de que su prometido llegará algún día. Un último personaje que también es importante dentro de la historia y que pertenece a "Wonderland", es el Bandersnash, un enorme perro que al principio, bajo las órdenes de la Reina Roja, se porta agresivo y malo con Alicia, y después la ayuda a llegar con la Reina Blanca.

Finalmente, el Jabberwocky es uno de los personajes que a pesar de ser mencionado en todo el film, no aparece sino hasta el final y que representa el mayor conflicto de Alicia; se trata del personaje que en la novela *A través del espejo...* sólo aparece en el poema que Alicia lee de un libro que encuentra sobre la mesa y que para leerlo tiene que ponerlo frente al espejo. El Jabberwocky del libro no difiere mucho del que presenta Burton en el film, ya que en el poema se menciona que es una bestia de enormes mandíbulas,

grandes garras y ojos fulgurantes, de aspecto similar al de un pájaro de rapiña y al de un halcón, que resopla y aúlla, y en el filme también lo observamos con estas características, aunque posee también algunos rasgos de dragón.

Todos estos personajes se clasifican, como ya mencionamos en el capítulo 1, de acuerdo a su función dentro de la historia, en buenos, malos y ayudantes de ambos. Como bien describimos en los párrafos anteriores, las características de cada personaje nos hablan también de su posición dentro de este esquema de clasificación: buenos-malos-ayudantes.¹⁶⁵



La Reina Roja



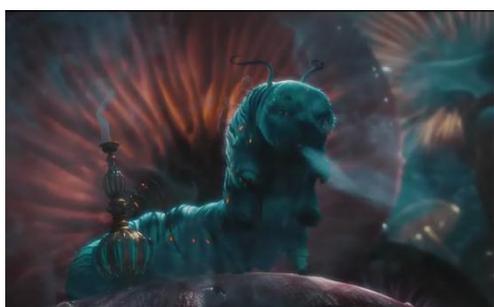
La lirón y el Conejo Blanco



El Sombrero



El Gato de Cheshire y Alicia



Absolem



De izq. a der., el Conejo Blanco, la Liebre, El Gato de Cheshire, los Tweedles, La Reina Banca, Bayard y la Lirón.

¹⁶⁵ Este aspecto de la clasificación de los personajes será más especificado en el apartado 3.3.

3.1.1 Arquetipos que representan

Cada uno de los personajes descritos anteriormente cumple una o varias funciones dentro de la historia. Tanto los de los libros como los de la película llevan en el trasfondo de su ser un objetivo claramente definido, el cual permitirá el correcto avance y desarrollo de la historia. Así pues, estas funciones específicas de cada uno de los personajes son las que permiten identificar qué arquetipo representa o se ve reflejado en el papel de los mismos.

De este modo, como ya se ha mencionado en el apartado 1.4, los arquetipos son aquellas formas psíquicas referidas en ciertas imágenes y son reconocibles por los efectos que producen. Y, retomando a Propp y su *Morfología del cuento*, en el que habla de las funciones de los personajes, Christopher Vogler crea su definición del arquetipo y dice que "... no son personajes inamovibles con roles fijos a través de toda la historia que se está narrando, sino maneras de comportamiento, conductas, "funciones" que cumplen un papel en determinado momento de acuerdo a las necesidades del relato."¹⁶⁶

Así, Vogler propone una clasificación de siete arquetipos, que son los más reconocibles en la mayoría de las películas y narraciones, los cuales deben tener dos funciones primordiales: la función psicológica o parte de la personalidad que representa, y la función dramática. Y estos siete arquetipos son: **el héroe, el tutor, los guardianes, el mensajero, el camaleón, la sombra y el bufón.**

Basándonos en esta clasificación, encontramos que en el filme de Burton están presentes estos arquetipos en los personajes principales. En el libro, los personajes representan algunos de los arquetipos de Vogler, pero también se observan otros que ya señalaremos más adelante. Los arquetipos que se observan en la película son de carácter un tanto más mítico y de leyendas y cuentos tradicionales, mientras que los arquetipos que encontramos en el libro son un poco más de carácter social, es decir, conllevan una crítica

¹⁶⁶ Reyes Bercini. "Personaje: la perspectiva del arquetipo" en *Diplomado de Guionismo de televisión educativa y cultural*, Módulo X. Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa.

hacia algún estereotipo de la época en la que se escribió.

De este modo, la Alicia del libro representa el arquetipo de la infancia, de esa niñez de la época victoriana reprimida por todas las exigencias de educación que debían cumplir sin excepción; esto porque Alicia siempre está preocupada por conservar los buenos modales y respetar las normas, aún en contra de su voluntad y a pesar de saber que ella tiene la razón, y un claro ejemplo de ello se lee en el capítulo de un té de locos, en *Alicia...*, o con el altercado que enfrenta con Do-Re-Mi y Mi-Re-Do o en sus conversaciones con las reinas Roja y Blanca, en *A través del espejo...*

La mayoría de las películas que se han realizado sobre *Alicia...* presentan una Alicia pasiva que vive aventuras en un mundo extraño lleno de personajes extravagantes, literalmente la misma del libro. Burton, por su parte, buscó darle trascendencia al personaje, lo cual logra al dotarla de una edad de transición entre la adolescencia y la juventud adulta, esa etapa en la que uno se forma como persona y descubre quién es en realidad. En el apartado 2.5 mencionábamos que Burton necesitaba identificarse con el personaje principal de las historias para poder dirigir una película y con *Alicia...* no es la excepción; sin embargo, no sólo él halla esta identificación también Carroll se ve reflejado en su personaje de Alicia.

La Alicia que muestra Burton representa uno de los arquetipos de Vogler y uno de los más importantes a lo largo de todas las películas, cuentos y mitos: “el héroe”, ya que sacrifica sus propios deseos y necesidades por el bien de otros, en este caso de los habitantes de “Wonderland”. Y, como plantea Vogler, cumple con la función dramática por tender hacia el crecimiento interior (el aprendizaje), lo cual se ve reflejado en el encuentro que tiene Alicia con sí misma y descubre qué es lo que quiere en realidad; en cuanto a la función psicológica, que se refiere a desligarse de la madre y lograr una entidad independiente, Alicia la cumple también.

Alicia es una heroína de tipo épica, pues se enfrenta a una serie de obstáculos, se hace de aliados y enemigos, tiene que vencer a uno de ellos para lograr emprender su camino de regreso a casa... es decir, cumple con el famoso “Camino o travesía del héroe” descrito por Joseph Campbell y que

Vogler retoma también en su estudio sobre los personajes y los arquetipos.

“El camino del héroe”¹⁶⁷ en Alicia se desarrolla de la siguiente manera: Alicia se encuentra en su *mundo cotidiano* (en su fiesta de compromiso); al ver al Conejo Blanco merodear por el jardín, recibe *el llamado a la aventura*; cuando ya está en “Wonderland” *muestra resistencia* sobre su misión de matar al Jabberwocky y sobre ser la Alicia que todos creen; aparece el Gato de Chester, quien la lleva con el Sombrero y en este momento se da cuenta de que sí se encuentra en el *mundo extraordinario* en el que tendrá que enfrentarse al Jabberwocky; comienza a ser perseguida por Stayne, y sus aliados (el Sombrero, la Liebre y la Lirón) la ayudan a escapar; Alicia descubre esa *caverna íntima* cuando habla con Absolem sobre su primera visita a ese mundo, lo que permite a Alicia darse cuenta de que tiene que someterse a la *batalla suprema*, matar al Jabberwocky; logra matar a éste y obtiene su sangre como recompensa; el Sombrero intenta convencerla de que se quede ahí, pero Alicia *asume la resurrección* y regresa a casa.

Más que arquetipos, la mayoría de los personajes de las novelas representan diversos estereotipos ingleses de la época victoriana, tal como el Conejo Blanco, quien simboliza a ese hombre perseguido por el tiempo, es una burla al hombre obsesionado con sus labores y atormentado por las reacciones de su jefe, en caso de llegar a fallar. No sólo en dicha época se observaba este modelo de hombre, también en nuestros días podemos encontrar muchos Conejos Blancos, trasladados en algunos empleados que van a trabajar de traje y observan compulsivamente sus celulares, recordándoles que deben estar a tiempo.

En el Conejo Blanco de la película vemos representado el arquetipo de “el mensajero” de Vogler, pues es quien anuncia a Alicia que tiene que volver a “Wonderland” a salvarlos del dominio de la Reina Roja y logra esto a través de su función psicológica: realiza el anuncio en persona, consigue que Alicia lo

¹⁶⁷ Los pasos que integran el “Camino del héroe” son los siguientes: 1. El héroe está en su mundo cotidiano, 2. Recibe el llamado a la aventura, 3. Él muestra resistencia a esta invocación, 4. Aparece un mentor (o tutor) que lo anima 5. A cruzar el umbral que lo lleva al mundo extraordinario, donde se enfrenta a 6. Pruebas y encuentra aliados y enemigos, aproximándose así a 7. La caverna íntima para cruzar el segundo umbral y 8. Someterse a la batalla suprema y lucha para obtener su 9. Recompensa para 10. Iniciar el camino de regreso, 11. Asume la resurrección que lo transformará para emprender 12. El regreso a casa.

siga hasta la madriguera y caiga a través de ella para que llegue a “Wonderland”.

Los animales humanizados, como el Lirón, la Liebre, el pájaro Dodo y el Ratón simbolizan, más que personas, actitudes y formas de ser, de ver la realidad clásicas de la época; todo esto representa una crítica por parte de Carroll hacia esa sociedad restrictiva que, a la vez, carece del verdadero sentido de conciencia sobre los problemas que presenta la misma sociedad.

La Oruga azul del libro figura como el arquetipo de la sabiduría, pues guía a Alicia, quien no sabe siquiera quién es en ese momento; le da un remedio a sus problemas de cambio de tamaño y la observamos siempre calma, tranquila, razona y ve la vida con paciencia. A este respecto, es importante mencionar que justo cuando se encuentran Alicia y la oruga aparece un elemento arquetípico significativo: el hongo en el que se postra la Oruga y del cual Alicia come un poco para cambiar de tamaño. Este hongo es un símbolo que representa uno de los arquetipos que está muy presente en el inconsciente colectivo: esa fuerza religiosa, sobrenatural e inexplicable a la que recurrimos cuando los problemas sobrepasan los límites de nuestra estatura; es una especie de amuleto.

Por su parte, Absolem, la oruga de la película, también arquetipa la sabiduría, la vejez y la experiencia, pues ya está lista para convertirse en mariposa. Es, además, quien le brinda a Alicia el conocimiento necesario para que sea capaz de afrontar sus miedos y la motiva a enfrentar al Jabberwocky, razón por la cual también representa el arquetipo de “el tutor”, dentro de la clasificación de Vogler.

Otro personaje que también representa el arquetipo de la sabiduría en el libro es el Gato de Chester, quien funge como un guía, un sabio de gran poder, casi Dios, debido a su capacidad de aparecer y desaparecer, su poder es tal que se encuentra incluso por sobre los reyes y se niega a reverenciarlos. Es un representante también del arquetipo de la vejez, pues su gran sonrisa nos habla de que ya ha recorrido muchos caminos y ahora se ríe de la vida y de la curiosidad del joven, misma que un día él sintió.

Burton brinda al Gato de Cheshire, las mismas características que Carroll le dio al gato de Chester de su libro, pues aunque sus apariciones son pocas, son precisas e indispensables para que la historia avance de tal manera que permita a Alicia cumplir su cometido. Se muestra sabio y sereno, es la voz de la experiencia, es el guía de Alicia, para que ésta encuentre el camino hacia su destino, que es encontrarse con sus aliados y enemigos, hasta llegar a la batalla final.

Los personajes de la Reina de Corazones, la Duquesa y la Reina Roja de los libros, representan el arquetipo del poder, simbolizan el absolutismo monárquico característico de la época victoriana; podría decirse que personifican a la misma Reina Victoria. La Reina Blanca, por su parte, se diferencia de aquéllas por ser más pacífica y prudente, por lo cual se observa en ella el arquetipo de la sabiduría y del bien.

En la película, Burton conserva el mismo arquetipo de la Reina Blanca, sigue siendo esa noble, sabia y buena reina, a la que todos quieren, la que también se convierte en víctima dentro de la historia, pues le ha sido usurpada su corona, por su propia hermana. Esta, la Reina Roja, también conserva ese absolutismo de las de los libros, por lo tanto representa el arquetipo del poder, así como el del mal, pues todos le temen; pero también personifica uno de los arquetipos de Vogler: “la sombra”, ya que su labor principal es destruir al héroe, a Alicia.

En la Reina Roja se observa bien definida la función psicológica, que se basa en los deseos reprimidos, los cuales al no hacerse conscientes pueden llegar a destruir al personaje, y en ella están presentes dichos deseos: ser querida por sus padres, igual que su hermana y ser aceptada por los habitantes de “Wonderland” (su reino), pero como la Reina Roja misma está llena de dudas y culpas, se deja llevar por su poder y actúa sin pensar que se autodestruye.

La función dramática de “la sombra” es oponerse al héroe, llevarlo al conflicto máximo para hacer crecer la historia y, en este caso, la historia va creciendo al presentarle a la Reina Roja a Alicia no como su enemiga, sino como cualquier personaje, y ya que descubre que la engañaron al decirle que

Alicia era otra persona, en ese momento enfrenta a ésta a dicho conflicto: luchar con el Jabberwocky.

Es preciso mencionar que el resto de los arquetipos que propone Vogler en su clasificación, están presentes en personajes de la película, tales como el padre de Alicia, quien representa al arquetipo del “tutor”, ya que, como bien apunta Propp, es quien provee al héroe de ciertas palabras u objetos para que los use en el momento adecuado; de esta forma, Alicia recuerda desde que está bailando con Lord Hamish que su padre alguna vez le dijo que era posible “creer en seis imposibilidades”, lo cual aplica al momento de enfrentarse al Jabberwocky y le da resultado.

Respecto a “los guardianes” dice Vogler que no son los verdaderos villanos, incluso el héroe los puede convencer y hacerlos sus aliados; y, en el caso de la película, Burton le asigna este arquetipo al Bandersnash, quien cumple con su función dramática al poner a prueba la capacidad de Alicia, la hiere, pero después ésta logra resolver el enigma y, decidida a vivir la aventura, consigue hacerlo su aliado y es el Bandersnash mismo quien la ayuda a huir de la Reina Roja.

“El camaleón” se caracteriza por ser un arquetipo un tanto esquivo y como su nombre lo indica suele ser muy cambiante, y es, generalmente, el sexo opuesto al héroe. Bajo estas características, Stayne, el caballero de la Reina Roja, es quien representa este arquetipo, pues se muestra amable con la Reina, pero en realidad no la soporta, trata de seducir a Alicia y después intenta evitar que escape y al final no está de acuerdo en vivir desterrado junto a la Reina Roja; demasiados cambios en su persona, como buen camaleón.

Finalmente, “el bufón” está representado en el papel del Sombrerero, pues dado que la función psicológica de este arquetipo consiste en desinflar el ego del héroe y traerlo de regreso a la realidad, el Sombrerero se encarga de hacerle ver a Alicia que sí es la verdadera, a pesar de toda la confusión que se desató respecto a su identidad. Y de la función dramática también se encarga el Sombrerero, pues es ese elemento cómico que da, en algunas partes, alivio a la tensión de la historia. Este arquetipo suele ser el compañero del héroe y en muchas ocasiones son los personajes centrales y el Sombrerero consume

ambas características.

Personajes como el criado-pezu y el criado-rana del libro (*Alicia...*), así como el Bandersnash, Bayard y los criados-rana de la Reina Roja, representan a esa clase baja de la época victoriana que no tuvo otra opción más que trabajar sirviendo a la nobleza, la alta burguesía y las clases medias. Simbolizan también el esclavismo existente aún en ese periodo, pues la propia Inglaterra todavía poseía algunas colonias, como la India, Nueva Zelanda, algunas zonas de Malasia, entre otras.

Tanto Do-Re-Mi y Mi-Re-Do, como Tweedledum y Tweedledee simbolizan y representan una crítica al sistema político de la misma época, pues dicho sistema estaba compuesto por dos grandes partidos: el liberal y el conservador, lo cual representaba un sistema parlamentario bipartidista, en el que no lograban ponerse de acuerdo sobre quién gobernaría, ambos querían hacerlo y, como su mismo nombre lo indica, son una especie de dualidad que intenta conjuntarse, pero siempre falla. Lo mismo sucede con dichos personajes, siempre están tratando de coincidir en sus conversaciones, pero uno suele equivocarse o no acepta lo que el otro dice.

De este modo, se puede observar que en el trasfondo de un simple personaje se encuentran elementos que permiten entender cuáles son sus funciones específicas, qué tan importante es su aparición dentro de la historia y por qué actúa de determinada manera. Y, sobre todo, podemos darnos cuenta que en el caso de una adaptación, de una re-creación de un texto a un film, los personajes pueden o no conservar las mismas características que poseen originalmente; como observamos, puede tomarse sólo la esencia del personaje y dotarlo de características distintas, o bien puede conservarlas, pero ajustándolo a una nueva historia, un nuevo contexto, el del filme.



El sombrero, el arquetipo de "El bufón"



El Conejo Blanco, "El mensajero"



Alicia en su representación de "El héroe"



La Reina Blanca, arquetipo el bien.



El Gato, simboliza la sabiduría



La Reina Roja, representando el absolutismo y el arquetipo de "La Sombra".

3.2 Análisis de los escenarios y ambientes.

Cuando se hace referencia al análisis de los elementos que conforman los escenarios y ambientes de una escena en un filme, se habla del análisis de forma que mencionábamos ya en el capítulo 1. Es decir, que se emplean diversas técnicas para mostrar al espectador el escenario en el que los personajes desarrollarán la acción.

Sin embargo, al comparar la forma en que el cine muestra los escenarios en relación al método que utiliza la literatura para la misma función, encontramos amplias diferencias, pues, como ya mencionamos en el apartado 1.2, tanto uno como la otra emplean sus propias y particulares técnicas al momento de referirse a los ambientes y escenarios.

En el caso de Carroll y Burton no es la excepción, ya que mientras el primero utiliza la narración y la descripción muy detalladas, así como la adjetivación precisa de los sustantivos para indicar al lector cómo son los escenarios y ambientes, el segundo emplea el manejo de los planos, la angulación y movimientos de cámara, mezclado con una buena plástica de la imagen—es decir, la composición de los colores y la distribución de los elementos en el encuadre—, la música y el ritmo de las escenas.

Dado que son técnicas distintas las que emplea cada uno en su obra, precisamos mencionar, en primer lugar, cómo es que lo hace Carroll y después describir cómo muestra Burton los escenarios. Así, indicaremos cómo lo hace uno y cómo el otro, para que al final retomemos algunas escenas y hagamos la comparación tomando en cuenta cómo lo presenta Carroll en sus novelas y cómo Burton en su filme.

Como ya mencionamos, en la literatura el escritor emplea en su narración la descripción para representar un escenario o ambiente determinados. En el caso de Lewis Carroll su descripción es totalmente detallada, permitiendo al lector recrear en su mente lo que está leyendo de forma muy precisa.

¿Cómo logra esto Carroll? Muy sencillo, describe un escenario o ambiente adjetivando los sustantivos, sustantivos claves que nos permiten crear,

imaginar incluso sentir aquel paisaje. Por ejemplo cuando escribe “Allá, en lo recóndito de su cabecita, estaba pensando (todo lo que aquella **calurosa tarde de verano**, que invitaba al sueño, le permitía pensar)...” (pág. 3)¹⁶⁸. Aquí observamos que con sólo decir “calurosa tarde de verano” ya sentimos e imaginamos una tarde tranquila, sentimos que nos “invita al sueño”, como bien dice Carroll, esto porque tenemos la referencia del verano: hace calor, hay tranquilidad y por tanto transmite esa sensación de sueño.

Otro recurso que emplea Carroll es el uso de los verbos específicos que permitan una descripción de las acciones de los personajes y logren ubicarnos en dónde se llevan a cabo dichas acciones; de igual forma emplea expresiones que refuerzan tanto a la descripción como a los verbos. La siguiente frase muestra esto: “Lena de curiosidad, **corrió a campo traviesa** detrás del animal y por fortuna tuvo tiempo de **verlo desaparecer súbitamente** en una madriguera que había bajo un seto.”(pág. 3). Estos verbos acompañados por las expresiones: “a campo traviesa” y “súbitamente” permiten, pues, al lector recrear aquella acción en su mente, generando también el escenario en el que ocurre todo esto.

Ubicar detalladamente los elementos que conforman el escenario es otra forma que Carroll utiliza al momento de describir el lugar en el que están ubicados los personajes. Junto con dicha ubicación detallada, la exageración de los adjetivos, la analogía con otros sustantivos y el uso de indicadores de tiempo permiten dibujar, en la mente, con exactitud una escena.

Los siguientes fragmentos muestran claramente este aspecto: “**Durante un trecho** la madriguera se extendía recta **como un túnel** y después se hundía bruscamente, tan bruscamente que, antes que Alicia pensara en detenerse, sintió que caía por un profundo pozo.”; “... porque tuvo suficiente tiempo, **mientras caía**, de ver todo cuanto había en su alrededor...”; “Al examinar **las paredes del pozo** notó que **estaban cubiertas de armarios y estantes**. Aquí y allá vio **mapas y cuadros que colgaban de clavos**.” (pág. 4).

¹⁶⁸ Todas las citas referidas en este apartado son tomadas del siguiente libro: Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas; Al otro lado del espejo*, México, “Sepan cuántos...” Porrúa, 2010.

Es muy frecuente que mientras describe una acción del personaje, también describa un poco del escenario o ambiente, al mismo tiempo, o que la misma acción lleve a la descripción del lugar en el que está ubicado dicho personaje. “Se encontró de pronto en **una larga galería de techo bajo, iluminada por una hilera de lámparas colgantes.**” (pág. 5) “**Se veían puertas a cada lado, pero todas estaban cerradas con llave...**” (pág. 6).

Para describir y generar una imagen del ambiente que se está narrando, Carroll utiliza los elementos ya mencionados en párrafos anteriores, pero también emplea otras palabras indicadoras de sonidos, para que el lector pueda sentir también los ambientes generados a partir de la ausencia o presencia de ruido.

Sobresalen algunas frases como: “Durante un tiempo **no se oyó nada.** Por fin **se escuchó el rechinar de una carreta y el rumor de varias voces que hablaban todas al mismo tiempo.**” (pág. 28) “A continuación **se hizo el silencio,** pero en seguida **hubo un coro de voces.**” (pág. 29) “Se hizo **instantáneamente un silencio mortal...**” (pág. 30). Estas palabras generan, por la intensidad de sus significados, ambientes de tensión, suspenso, de duda sobre qué pasará, y, al momento en que lo va leyendo, el espectador va generando estos ambientes en su mente, sintiendo la misma tensión, el mismo suspenso de la escena que está describiendo Carroll.

Otro elemento que nos permite describir un escenario o ambiente son **los colores;** éstos permiten tener una idea más clara y precisa de los paisajes, objetos y demás elementos que conforman un escenario, pues al conocer el color de un objeto es más fácil imaginarlo. Dentro de nuestro análisis, es un tanto difícil imaginar los colores de los escenarios, a menos que el escritor los mencione en su descripción; pero cuando no lo hace el trabajo del lector al imaginarlo se hace más complejo.

En el caso de Carroll, hay momentos en los que sí menciona el color de los objetos y elementos que componen el escenario, pero hay ocasiones en las que no lo dice literalmente, pero en el trasfondo de su descripción viene implícito el color; es decir, que basta adjetivar un escenario ya conocido y ubicado por los lectores para conocer los colores que están presentes.

Dicho adjetivo posee una carga de significación muy importante, pues nos habla de las características del escenario que está adjetivando, y al tener ya la referencia del escenario y su adjetivo, el lector puede imaginarse con mayor facilidad los colores que posee dicho escenario.

Para entender mejor esto, baste leer la siguiente cita: “Pero ella corrió tan velozmente como pudo y pronto se encontró a salvo en medio de **un espeso bosque.**” (pág. 30). Cuando leemos “espeso bosque” nos remite a un bosque frondoso, por lo tanto predomina el color verde en todas su tonalidades, pero también la palabra bosque nos habla de un ambiente nublado, frío y hasta sombrío, por lo que los colores que nos vienen a la mente son azules y grises. De esta forma, pues, Carroll utiliza los sustantivos precisos y les añade un buen adjetivo que nos permita recrear el escenario que él pretende hacernos llegar con sus palabras.

Un aspecto también importante para identificar un escenario es el uso de los indicadores de tiempo, como ya se mencionó, y palabras que refieran a espacios; esto es que si se llega a leer alguna frase como “Tiempo después”, “De pronto”, “Más tarde”, “Después de un rato”... pueden revelar que el escenario ha cambiado, claro, si se suceden de palabras que así lo indiquen, verbos por lo regular, tales como “llegó a tal lugar”, “se encontró dentro/fuera de...”, “se hallaba en otra ubicación”... Así, estos indicadores nos señalan cambios de escenas y, por tanto, cambios de escenarios.

Así pues, se observa que en un texto literario los recursos que se emplean al momento de indicar las características y elementos que conforman un escenario son tan sencillos, pero que requieren de la adecuada selección y ubicación de los mismos para que la intención sea percibida por el lector. La narración-descripción detallada, la adjetivación, los verbos y los indicadores de tiempo-espacio, son los recursos que más precisión dan a un escritor al momento de mencionar el escenario o ambiente en el que se desarrollan las acciones de sus personajes.

Como ya mencionamos en el apartado 1.2, la novela es narrativo-descriptiva, por lo que necesita ir intercalando ambos aspectos dentro del desarrollo de la trama, es decir, va alternando una y otra sucesivamente. Por

su parte, un filme es narrativo-representativo, el cual por su condición audiovisual puede narrar y representar simultáneamente en una sola escena.

Lo anterior nos da la pauta para analizar ahora la forma en que Burton presenta los escenarios, aunque baste decir, en general, que toma diversos elementos de los escenarios y ambientes, así como algunos objetos, incluso personajes (incidentales) de ambas novelas de Carroll, y crea sus propios escenarios. Pero no re-crea éstos tal cual se leen en los libros, sino que le imprime, aunque no totalmente, mucho de lo que es su estilo característico como sí se observa en *El Cadáver de la novia*, por ejemplo.

En el capítulo 1 bien apuntábamos que el cine emplea sus técnicas propias para describir y narrar una escena y Burton las usa muy bien al momento de presentar los escenarios de su filme. Estos escenarios y ambientes se observan muy cambiantes a lo largo de la película: al principio de la historia nos traslada en *travelling* hasta la casa de Alicia, un hogar típico del siglo XIX, los decorados y los muebles son del estilo colonial y el ambiente se percibe cálido, hogareño, por los tonos amarillos y naranjas, mezclados con verdes pálidos que predominan en el escenario.

En las escenas posteriores, en las que Alicia es mayor y está a punto de comprometerse, el escenario es un exterior y está totalmente iluminado, desde que van en la carreta Alicia y su madre, hasta cuando llegan al jardín de la mansión de sus “futuros suegros”. Dicha mansión y el jardín son característicos de la época victoriana, por las formas arquitectónicas que se observan: muchas ventanas en la mansión, bardas, grandes arbustos, árboles y rosales en el jardín. El ambiente es tranquilo, se perciben apenas algunos murmullos y una música por igual serena. Los colores son claros, la mayoría son tonos pasteles y predomina el blanco, aspecto muy característico de Burton cuando se trata de escenarios iluminados, como podemos ver en el vecindario de *El joven manos de tijera*.

Como es particular en la filmografía de Burton, los escenarios fantasiosos, coloridos, pero a la vez nublados, en los que predominan los tonos fríos, oscuros y grisáceos, están presentes en este filme y se observa claramente cuando Alicia llega al bosque de “Wonderland”. Éste se compone

de toda clase de flores “raras”, con ojos, nariz y boca, muy al estilo burtoniano: de forma alargada, pistilo puntiagudo y de colores encendidos; se observan un mosquito y un tábano mecedor—los cuales se mencionan en el libro, justo cuando Alicia entra al jardín—quienes son parte igualmente del ambiente y muestran en sus cuerpos formas picudas, es decir, estilizadas muy al estilo gótico, el cual encontramos también en la estructura de las puertas que dan acceso al bosque.

El ambiente en esta escena y sucesivas de bosque, se torna sombrío, brumoso, pero aun así sobresalen los colores de las flores y los vestuarios de los personajes: coloridos, encendidos y fantásticos, cuya gama se compone de varios tonos de amarillos, rojos, azules y verdes. Asimismo, se percibe un ambiente misterioso, dado que las formas de las plantas son estilo gótico, pues terminan en puntas curvilíneas, lo mismo que las ramas de los árboles. Todo ello es característico del estilo de Burton, de igual forma que su afán por dotar de un toque fantástico los objetos que componen el escenario, como es el caso de los hongos, que son de distintas formas, tamaños y podrían considerarse “raros”, por sus alargados tallos y sus peculiares capas de colores fluorescentes y claros, casi desvanecidos.

En aquellas escenas en las que hay mucha acción de los personajes y el ritmo es acelerado, se observan algunos destellos de luz, el escenario se torna más claro, más iluminado; por ejemplo cuando Alicia es perseguida por el Bandersnash. Es, también, en este tipo de escenas en las que Burton maneja muchos *travellings*, movimiento que permite, además de seguir la acción, mostrar ampliamente el escenario en el que se desarrolla la misma.

Otra técnica que emplea Burton al momento de mostrar escenarios es el uso del plano general, pues con él da al espectador una visión mucho más completa del paisaje donde se está desarrollando la historia. Y, con relación a los paisajes, éstos son de tres tipos distintos: los que se ubican a los alrededores del castillo de la Reina Roja, que son paisajes rasos, desérticos, de tonos cálidos (rojizos, amarillos); el bosque espeso, lleno de árboles, flores y plantas “raras”, cuyo ambiente es sombrío y destacan los tonos fríos (azules, grises y verdes); y los del rededor del castillo de la Reina Blanca son claros,

mucho más iluminados, cuyo color predominante es el blanco y los tonos pastel.

El castillo de la Reina Roja posee muchas características del gótico en su arquitectura, ya que se observan muchos picos/puntas, grandes columnas y ventanales, y el piso es a cuadros negros y blancos, semejando un tablero de ajedrez; el color predominante es el rojo. El ambiente dentro del castillo es de tensión y temor, generado por la misma Reina Roja, quien a gritos ordena y manda decapitar a quien se atreva a contradecirla o mentirle.

El jardín del castillo está conformado por gran cantidad de arbustos, árboles y toda serie de decorados en forma de corazón; éstos, así como las estructuras del castillo, los rosales y la vestimenta de los súbditos de la Reina Roja son de color rojo. Un detalle se observa en dicho jardín: el pasto está podado en forma de cuadrícula, de la que un cuadro es más claro que el otro, asemejando un tablero de ajedrez.

Por otra parte, el castillo de la Reina Blanca es muy iluminado, sobresalen los tonos claros, pasteles y el color blanco. El ambiente es de tranquilidad, de calma cuando es de día, porque cuando es de noche se vuelve un poco oscuro, nublado, con tonos azules y grises, con un leve halo de luz que proviene desde arriba.





En las imágenes anteriores puede observarse el tipo de ambientes y escenarios que Burton recreó, considerando en varios de ellos su propio estilo.

Un aspecto que ha caracterizado el estilo de Burton es su tendencia a escenarios de tipo expresionista y, en el caso de *Alicia...* no es la excepción, pues observamos este estilo en la escena cuando Alicia llega al fondo de la madriguera, a la estancia en la que hay muchas puertas y en el centro se encuentra la mesa donde ve el frasco del que bebe para encoger. En ésta el piso está conformado por cuadros blancos y negros (a manera de tablero de ajedrez), pero estos cuadros están ondeados, las líneas que los separan no son rectas, son curvadas.

Otra escena en la que se observa el estilo expresionista es en la que están el Sombrerero, la Lirón y el Conejo en el calabozo del castillo, encerrados en una celda; el expresionismo está presente en las formas de los barrotes de la celda, los cuales forman pequeños y ondulados rectángulos. Asimismo, el resto de las celdas y de las paredes del calabozo parecen estar deformadas y sus formas predominantes son onduladas y curvas, como se observa en *Beetlejuice* o en *El cadáver de la novia*.

Una recurrencia que está presente en este filme es el paso de escenarios claros, coloridos e iluminados a ambientes oscuros, nublados y misteriosos. Característica también del estilo burtoniano.

De esta forma, podemos darnos cuenta que respecto a los escenarios y ambientes del film, Burton sigue manteniendo la línea que maneja en la mayoría de su filmografía, aunque, por cuestiones ajenas a él, tuvo que llevarlos más hacia lo fantástico, dado que fue un encargo de la Walt Disney

Pictures y el proyecto fue pensado para que el público infantil tuviera acceso al filme. Así lo indicó el propio Burton en una entrevista para el periódico El país:

No he tratado de hacer algo premeditadamente oscuro o extraño. Creo que todos los niños han podido tener en su imaginación un mundo parecido al que hemos creado. Pero lo hemos hecho fundamentalmente siguiendo el sendero que el material de Lewis Carroll nos sugería. El problema es que muchos adultos han olvidado cómo es el universo de un niño. Han olvidado cómo es la mirada de un niño, sus abstracciones, sus personajes, sus miedos, sus emociones y es de eso de lo que se nutren los cuentos.¹⁶⁹

El paso de los escenarios y ambientes de las novelas al filme representa una importante tarea, pues cómo presentar una escena en la que todo lo que se describe en el texto es casi abstracto o en la que no se da mucha información sobre los elementos que conforman dicho escenario. Imaginación es la palabra clave aquí y, para un director que la posee ampliamente, no resulta tan complicado.

Encontramos algunas escenas—tal vez las más representativas—que Burton recrea casi completamente, es decir, toma el escenario y los personajes que se describen en la novela y cambia ya sean los diálogos o las acciones que llevan a cabo los personajes, pero en el trasfondo permanece el mismo escenario.

Una de estas escenas o, mejor dicho, secuencia, es desde cuando Alicia comienza a perseguir al Conejo Blanco, entra por la madriguera, cae a la estancia, intenta abrir las puertas, bebe del frasco para encoger, come del pastelillo para crecer, hasta que por fin logra salir de la puertecita. En la novela, como ya mencionamos, Carroll hace una rigurosa descripción de cada escena, detalla cada objeto que se encuentra en el pozo, usando algunas figuras retóricas como la hipérbole en los adjetivos, los cuales permiten al lector imaginarse todo lo que va encontrando Alicia a su paso. Indicadores de tiempo

¹⁶⁹ Manuel Cuéllar. "Tim Burton en el país de las pesadillas", Londres 22 de marzo de 2010, en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Tim/Burton/pais/pesadillas/elpepucul/20100322elpepucul_7/Tes, consultado el 25-julio-2011.

y verbos en gerundio son otros recursos que utiliza Carroll para decirnos cómo es el lugar donde Alicia lleva a cabo tal o cual acción.

Por su parte, Burton presenta esta misma secuencia de la siguiente manera: en un *travelling* acelerado vemos en primer plano la cara y los pies de Alicia, y en cámara subjetiva que va tras el Conejo esquivando las ramas de los árboles hasta que llega al árbol donde está la madriguera; la imagen se queda quieta por un momento y después en tomas picadas, casi cenitales, contrapicadas y normales, nuevamente en *travelling*, vemos a Alicia descender por el pozo, el cual está conformado por diversos objetos ubicados en todo el rededor, incluso atravesados. Se observan también las raíces del árbol y toda clase de muebles; todo esto en tonos cafés y, por los candelabros que alumbran el pozo, se genera un ambiente con tintes amarillos.

En este caso llega a una estancia—no a un largo pasillo como en la novela—en la cual se observan varias puertas y sólo un candelabro grande—no una hilera de lámparas colgantes como describe Carroll—tipo araña. El piso tiene forma de tablero de ajedrez (cuadros blancos y negros) cuyas líneas son curvadas, al estilo expresionista que mucho maneja Burton. Es en este escenario, donde pretende salir por una pequeña puerta, en primer plano vemos que bebe del frasco que encuentra sobre la mesa y en picada nos muestra Burton cuando va encogiéndose. En plano general se observa a la diminuta Alicia intentando abrir la puerta; cuando come del pastelillo para volver a crecer la vemos en contrapicada—para hacerla ver más grande—y, nuevamente casi en cenital, observamos como vuelve a encoger.

El encuentro entre Alicia y la Oruga es otra de las escenas más representativas tanto en la novela como en el filme; en la primera, Carroll hace una descripción del hongo: "... se erguía un hermoso hongo, casi tan alto como ella misma." (pág. 32), por el tamaño nos indica que se encuentra entre las plantas y flores, por lo que no es un escenario muy iluminado y que además está atestado por el humo de la pipa que fuma la oruga, como lo indica Carroll: "Durante unos minutos continuó echando bocanadas de humo..." (pág. 34)

El ambiente que se percibe es un tanto incómodo, ya que es la primera vez que se encuentran Alicia y la Oruga, y los silencios y el rumbo que tomó la

conversación entre ambas lo vuelven aún más hostil; todo esto se interpreta gracias a la narración que hace Carroll al respecto: “La Oruga y Alicia se quedaron buen rato mirándose la una a la otra en silencio.” (pág. 33) La palabra “silencio” es la que nos dice todo sobre el ambiente del mencionado encuentro.

En la película esta escena cambia un poco, pues no llega Alicia sola al hongo donde se encuentra Absolem, van también los Tweedles, la Lirón, el Conejo Blanco y el pájaro Dodo. El escenario no cambia mucho: vemos el hongo donde se encuentra Absolem en un plano general que después pasa a ser uno americano de los personajes y a medida que éstos van avanzando la cámara los va siguiendo con un *travelling*. Este seguimiento permite visualizar gran parte del escenario, que se compone por una serie de hongos de todos tamaños, flores y plantas pequeñas.

Dicho seguimiento es lento, por lo que nos permite identificar que el ambiente es misterioso y brumoso, generado por el humo emanado de la pipa—tradicional de china, como en el libro—que está fumando Absolem. En esta escena Burton enaltece a Absolem, ya que todas las tomas hacia él son en contrapicada, lo que le designa una posición superior por sobre los otros, y las tomas del punto de vista de Absolem son en picada, lo cual denota su grandeza y sabiduría. Los colores que predominan son oscuros, fríos: azules, morados y tonos rojos pálidos.

En la escena donde están tomando el té el Sombrerero, la Liebre de Marzo y el Lirón, Carroll describe un poco el lugar cuando dice: “Había una mesa al pie de un árbol, frente a la casa, y en ella estaban tomando el té...” (pág. 51); la misma descripción de las acciones que realizan los personajes nos indican los elementos que conforman el escenario, como cuando narra Carroll que cambian de lugar porque el Sombrerero quiere una taza limpia o cuando saca su reloj y menciona que no debió untarle mantequilla con el cuchillo; de esta forma el lector va componiendo en su mente, con todos estos elementos, el escenario.

Cuando pasa al filme, Burton sigue conservando casi los mismos elementos que conforman el escenario: la amplia mesa, sobre la cual hay

tazas, platos, teteras, pan, cucharas, etcétera, todo ello desordenado en la mesa, roto o muy desgastado, lo mismo que las sillas y la casa misma. Para mostrar tal escenario, Burton recurre al manejo de planos, desde el general al primer plano pasando por el medio plano, que es el que más utiliza cuando cada personaje interviene, todo esto en cortes directos, casi no se observan movimientos, sólo algunos *travellings* para seguir al Sombrero cuando se levanta y va por Alicia cuando ésta llega y cuando se enoja y se dirige hasta donde está el Gato de Cheshire; identificamos también algunas tomas en cámara subjetiva del Sombrero.

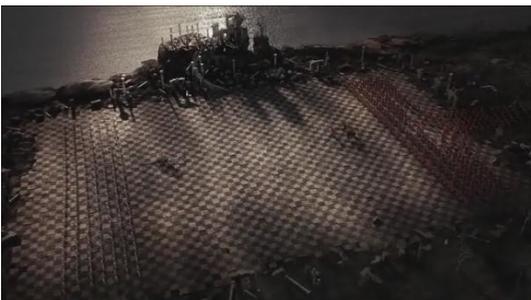
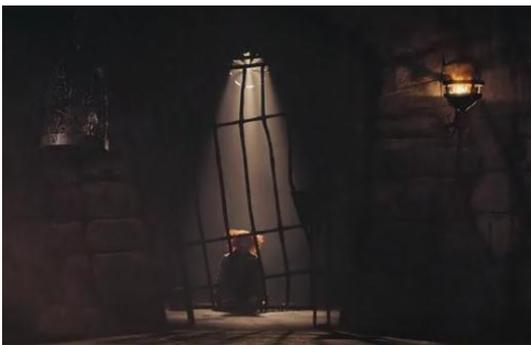
El ambiente que se presenta en esta escena es totalmente gris, todo nublado, como si el lugar estuviera lleno de humo, pero bien iluminado; se llegan a distinguir algunos tonos sepia provenientes del interior de la casa. En comparación con la novela, esta escena refleja un ambiente mucho más tranquilo, sin hostilidad ni disputas excesivas entre los personajes, únicamente se vuelve un poco tenso cuando llega Stayne, el caballero de la Reina Roja.

Es preciso recalcar que Burton toma elementos diversos de ambos textos de Carroll, los conjunta y re-crea un escenario original, caracterizado a su más singular y excéntrico estilo. Prueba de ello es el traslado de escenarios que hace de las novelas a su filme, traslado que observamos, de manera recurrente, con uno en específico: el tablero de ajedrez, que se halla implícitamente en varias escenas. Sin embargo, este es el escenario principal en *A través del espejo...* y para su filme, Burton decide asignarlo como campo de batalla de la parte más importante de la historia: el enfrentamiento entre Alicia y el Jabberwocky, la bestia de enormes mandíbulas y ojos fulgurantes, de aspecto similar al de un pájaro de rapiña y al de un dragón.

Como bien se puede observar, es muy diferente la forma en que se describen/muestran escenarios en la novela y en el filme; Carroll describe un poco el escenario, pero dentro de la narración va inmiscuida información que nos habla también de aquél o del ambiente mismo y recurre a distintas formas gramaticales, verbos, adjetivos e indicadores que le permiten ubicar a sus personajes en un escenario.

Burton, por su parte, tuvo mucha más libertad de presentar esos escenarios que su imaginación le arrojó, teniendo como base los de Carroll; además este excéntrico director explotó al máximo las técnicas cinematográficas al momento de mostrar escenarios, pues usó planos generales y medios, así como sus *travellings* característicos, lo cual daba una visión mucho más amplia del lugar donde se desarrollaba la historia.

Burton no pierde del todo la oportunidad de plasmar su estilo en este filme, pues, como ya mencionamos, sigue manteniendo esos ambientes sombríos, brumosos, pero también claros, iluminados, coloridos y fantásticos. Identificamos también la mezcla de tonos/colores fríos y cálidos, así como su constante cambio de escena en escena, lo cual da dinamismo y variabilidad al filme y lo vuelve atractivo, interesante e incluso atrayente, en cuanto a escenarios.



3.3 Análisis de la estructura dramática

Como bien es sabido todo relato se compone de tres elementos básicos: inicio, desarrollo y final que forman lo que conocemos como la estructura dramática de esa narración o historia. El análisis de la estructura dramática comprende desde la división de las partes más importantes de la historia, hasta los diálogos y su función dentro de la misma, así como una subdivisión de la estructura de los personajes, es decir, se clasifican en buenos, malos y sus ayudantes, principalmente.

En algunos estudios sobre la estructura dramática se menciona que en todo drama, ya sea literario o fílmico, deben estar presentes dos puntos fundamentales para que se pueda desarrollar la historia: el **conflicto** y el **objeto de interés**. En ciertos casos este último es la causa del primero y, en muchos otros, el objeto de interés es el mismo conflicto.

Así pues, en *Alicia en el país de las maravillas* el **objeto de interés** es el Conejo Blanco, pues su aspecto, la forma en que está vestido y como actúa—es decir, ese rompimiento con lo establecido normalmente: el hecho de ver un conejo que use chaleco, que traiga en su bolsillo un reloj y que hable—genera en Alicia esa curiosidad que la hace avanzar hacia los problemas que la llevarán a involucrarse en el conflicto. Por lo tanto, este objeto de interés, el Conejo, es también la causa del conflicto, porque de no ser por la curiosidad que genera aquél en Alicia, ésta no se habría visto orillada a tener que disminuir y aumentar su estatura para poder alcanzar su objeto de interés, para llegar donde el Conejo Blanco.

Esto nos da la pauta para afirmar que el **conflicto** es precisamente esa variabilidad del tamaño en la estatura de Alicia, variabilidad que está presente en toda la historia y que se resuelve al final, cuando Alicia descubre que todo era un sueño. Sin embargo, este conflicto de cambios de estatura se traduce en un conflicto interno, es decir, de Alicia consigo misma, pues está próxima a dar un paso importante en el proceso del desarrollo humano: pasar de ser niña a ser adolescente y, por tanto, adoptar actitudes propias de los adultos, según lo establecido en la sociedad en la que Carroll nos la presenta (victoriana).

Es también un conflicto de la realidad de Alicia que ella misma traslada a su sueño y se revela cuando entra en el dilema de no saber si es o no ella, después de tantos cambios que sufre. Esto también puede interpretarse como duda y resistencia por parte de Alicia, al no saber cómo comportarse, como niña o como adulta, pues esos cambios en su estatura son el reflejo del deseo de ser ya una persona mayor (al crecer) y, que al mismo tiempo, no quiere dejar de ser niña (cuando busca regresar a su estatura normal).

Como sabemos, el conflicto es generado por una o varias situaciones que rodean al personaje y lo afectan directa o indirectamente; en el caso de Alicia, se presenta sí dicha situación generadora del conflicto, pero conforme avanza la historia se van presentando otras situaciones que contribuyen al fortalecimiento del mismo, pues confunden aún más a Alicia, alejándola de la solución a dicho conflicto.

Dado que la película de Burton posee elementos de los dos libros de Carroll, es preciso señalar también estos dos aspectos en *A través del espejo...* Y en este caso, el **objeto de interés** es el **conflicto** mismo, pues Alicia quiere ser reina y para serlo debe enfrentarse a la Reina Roja en una partida de ajedrez, jugando como peón de la Reina Blanca; además debe salvar todos los obstáculos que se le presentan en cada casilla a la que avanza.

Similar a *Alicia...* en esta historia también se trata de un sueño de Alicia, el cual tuvo lugar, gracias también al traslado que hace Alicia de su ambiente real al de su sueño, pues mientras se encontraba jugando con sus gatitas, comienza a cuestionarse cómo se vería una de ellas como la Reina Roja y qué sería si pudieran enfrentarse en un juego de ajedrez. Dicho anhelo se ve realizado en el sueño.

Como ya hemos reiterado, Burton toma varios elementos de ambos libros y re-crea una nueva historia, pero tomando como hilo conductor el viaje de Alicia al País de las Maravillas que, podría decirse, es al lugar donde viaja en sus sueños de los libros.

En la película, al concentrarse la historia en ambos textos, el análisis del objeto de interés y el conflicto nos arroja que, para determinar estos aspectos, debemos separar la historia: Alicia en su vida normal y Alicia en “Wonderland”. De este modo, tenemos que en la primera el **objeto de interés** es ese deseo de Alicia de poder actuar y comportarse libremente, sin necesidad de cumplir con lo establecido y las reglas. Y, por tanto esta situación nos conduce al **conflicto**: la confusión de Alicia al no saber qué hacer de su vida y al enfrentarse con el hecho de que quieren casarla con quien ella no quiere, es más no sabe si en realidad quiere casarse.

Por otro lado, ya que se encuentra Alicia en “Wonderland”, la historia nos arroja dos conflictos y, por tanto, dos objetos de interés. ¿Qué quiere decir esto? Que tanto Alicia, como las Reinas Roja y Blanca se ven involucradas en un conflicto, pero, a la vez, hay un conflicto de Alicia consigo misma y otro entre las reinas y también cada una de ellas tiene un objeto de interés.

Esclarezcamos esto: el **objeto de interés** de Alicia es despertar del que cree ella es un sueño y después retoma el objeto de interés de su vida normal: actuar y hacer lo que ella crea correcto, no lo que le ordenen. En principio hay un primer **conflicto**, el de Alicia, ¿es o no la verdadera Alicia?, duda que generan los habitantes de “Wonderland” en ella misma, la confunden y la confusión aumenta al no entender por qué ella tiene que matar al Jabberwocky.

En el caso de las Reinas el objeto de interés es el conflicto mismo: ambas quieren tener el reinado de “Wonderland”, la Reina Roja mantener la corona y la Blanca recuperarla. Sin embargo, al final descubrimos que existe entre ellas un conflicto más personal que da origen al ya mencionado: el rencor que tiene la Reina Roja hacia su hermana la Reina Blanca, por ser la consentida de sus padres.

De este modo, observamos que a pesar de que la historia se divide, se traslada el conflicto de la vida normal de Alicia al conflicto con el que se encuentra en “Wonderland”, y se observa aquí una similitud con los conflictos de los libros, los cuales se trasladan de la realidad a los sueños de Alicia.

Una vez identificados el conflicto y el objeto de interés en los libros y en la película, pasemos ahora a describir la estructura dramática de cada uno de ellos, es decir, cómo está estructurada la historia. Y, tomando como referencia la estructura clásica¹⁷⁰ de un drama que hace Luis Comparato en su estudio sobre la elaboración de un guion, identificamos cada una de las partes en los dos libros de Carroll.

Así, en el caso de *Alicia...*, el primer acto lo expone Carroll en los dos primeros capítulos, siendo la **exposición del problema** el momento en que Alicia está aburrída y cansada de no hacer nada, cuando de repente se presenta la **situación desestabilizadora**, esto es, cuando el Conejo Blanco pasa corriendo cerca de Alicia; en el momento en que el Conejo saca el reloj de su bolsillo para ver la hora y desaparece después por una madriguera, genera en Alicia cierta curiosidad que, por tanto, se convierte en **una expectativa** que, produce la **anticipación de problemas**, traducido en la caída de Alicia en la madriguera y el descenso por un profundo pozo; todo lo anterior genera la **aparición del conflicto**: al ver que no puede seguir al Conejo y atravesar aquella puerta, Alicia bebe y come para encoger y crecer y poder llegar así con el Conejo.¹⁷¹

Ya en el desarrollo de la historia, se logra identificar el segundo acto desde el momento en que Alicia se encuentra en la casa del Conejo y crece tanto hasta no poder moverse y cuando intentan sacarla lanzándole piedras, lo cual constituye **la complicación del problema**, lo mismo que el encuentro de Alicia con la Oruga, pues no logran mantener una conversación, situación que confunde aún más a Alicia; el **empeoramiento de la situación** se presenta cuando Alicia pide ayuda al Gato de Chester y éste lo único que logra es confundirla más, pues le da como opción ir con el Sombrerero o con la Liebre, pero ambos están locos y la situación empeora mucho más cuando llega Alicia

¹⁷⁰Esta estructura clásica está clasificada en tres actos que se componen de la siguiente manera: **Primer acto**: exposición del problema; situación desestabilizadora; una promesa, una expectativa; anticipación de problemas; aparece el CONFLICTO. **Segundo acto**: complicación de problema; empeoramiento de la situación; intento de normalización, llevando la acción al límite; CRISIS. **Tercer acto**: Clímax (o alteración de expectativas) y RESOLUCIÓN. Véase Comparato, Luis, *Óp. Cit.*, pp. 171 y172.

¹⁷¹ Es preciso mencionar que en este primer acto es donde se presenta al personaje principal y el conflicto que deberá enfrentar a lo largo de la historia.

a la casa de la Liebre, donde están tomando el té, cuyo encuentro se vuelve incómodo y molesto.

Ya en el capítulo del campo de cróquet y los dos siguientes es donde se encuentra el **intento de normalización**, donde Alicia por lo menos ocupa su mente en otras situaciones (que en ocasiones llevan la acción al límite) y se olvida por un instante del conflicto principal; son momentos de relajación para Alicia. Finalmente, la situación se torna más tensa, se presentan situaciones que complican el problema y es en el capítulo del juicio por el robo de los pasteles de la Reina que se presenta **la crisis**, pues en este momento reaparece su conflicto, vuelve a crecer exageradamente y dados los acontecimientos del juicio la situación se empeora.

El ambiente se tensa y aparece aquí el primer elemento del tercer acto: el **clímax**, momento de máxima tensión, porque se llama a Alicia como testigo y comienzan en este momento una serie de discusiones que complican cada vez más la situación hasta llegar a un punto límite, que da origen a **la resolución**, momento en que Alicia, después de ser atacada por el mazo de cartas, despierta y se da cuenta que todo había sido un sueño.

En *A través del espejo...* se observa la misma estructura que la de *Alicia...*, pues también en los dos primeros capítulos Carroll presenta los elementos correspondientes al primer acto. De esta forma, cuando Alicia invita a su gatita Kitty a jugar ajedrez y le plantea la idea de poder atravesar el espejo y llegar a la Casa del espejo, ya está presente **la exposición del problema**; cuando Alicia se da cuenta que puede cruzar por el espejo y lo atraviesa, se encuentra ante la **situación desestabilizadora**; en el momento en que Alicia ve a las piezas de ajedrez moviéndose, producen en ella una curiosidad por dicho hecho y genera una **expectativa** de que algo interesante puede descubrir si se acerca más a ellos; el **conflicto aparece** cuando la Reina Roja le informa que tiene que llegar hasta el octavo escaque (del tablero de ajedrez) para poder ser reina.

El **problema se complica** cuando la Reina Roja le indica a Alicia todas las casillas que tiene que pasar y quiénes estarán en cada una para ayudarla o retrasarla en su trayecto; la **situación empeora** cuando Alicia llega al Bosque

donde las cosas no tienen nombre, pues ahí se enfrenta con el problema de no poder recordar quién era, asimismo los gemelos Do-Re-Mi y Mi-Re-Do empeoran la situación al tratar de retrasar a Alicia con tantos poemas que le recitan y la batalla que generan.

Después de que tiene su encuentro con la Reina Blanca, Alicia llega con el huevo Humpty Dumpty, momento en que llega el **intento de normalización**, lo mismo que en el siguiente capítulo, donde la acción es llevada al límite, pues Alicia se ve involucrada en otros problemas: no lograr repartir un pastel y un enfrentamiento entre los Caballeros Rojo y Blanco por ella, lo cual genera, a su vez, la **crisis**, pues el Caballero Rojo quiere hacerla su prisionera y el Blanco ayudarla a llegar a su destino, y así es, efectivamente Alicia logra ser reina.

Este suceso da pie al **clímax**, momento en que Alicia es cuestionada sobre varios asuntos por las Reinas Roja y Blanca, dichos cuestionamientos generan tensión, ésta se presenta también durante la cena en honor a Alicia, donde sucedieron una serie de cosas extrañas; todo lo anterior da pie a la **resolución**, justo en el instante en que Alicia tomó a la Reina Roja y la sacudió tanto, al grado de que cuando se dio cuenta ya era una gatita y en ese momento se percató que había despertado, que todo había sido un sueño.

Como se puede notar, la estructura manejada por Carroll en sus dos novelas es muy similar, hay una simetría entre ellas, pues ambas se componen de 12 capítulos, la extensión de los mismos es, en promedio, igual; los contenidos son parecidos en cuanto al aumento y disminución de la tensión y la acción de la historia en cada uno de ellos y, el elemento tal vez más significativo, la forma en que se resuelve el conflicto: todo era un sueño y con sólo despertar todo se arregla, vuelve a la normalidad.

Continuando con esta estructura clásica de un drama, aplicado al cine también es factible para el análisis de la estructura dramática del film de *Alicia en el país de las maravillas*. Así pues, encontramos que la **exposición del problema** se presenta en el momento en que Alicia es obligada a ir a su fiesta de compromiso y al conocer su postura frente a las reglas que están establecidas en la sociedad en que se desarrolla y no en la primera escena cuando Alicia es una niña y tiene esa conversación con su padre en la que le

cuenta de su sueño lleno de criaturas extrañas, pues ésta es sólo una escena que sirve de referencia al espectador para entender después otras situaciones de la historia.

Ya que se encuentra Alicia en la fiesta se presenta la **situación desestabilizadora** en el momento en que sus primas le revelan que es su fiesta de compromiso y tras una serie de conversaciones con su hermana y la que sería su futura suegra, aparece **la expectativa**, ve al Conejo Blanco y genera curiosidad en Alicia ver un ser parecido al que aparece en su sueño. Tras seguir al Conejo Alicia se enfrenta con la **anticipación de problemas**: cae por la madriguera, llega a una habitación en la que para salir tiene que encoger, crecer y volver a encoger, para lo cual debe beber y comer cosas que ni siquiera sabe qué son.

Una vez en “Wonderland” **aparece el conflicto**: es o no la verdadera Alicia, esa que debe matar al Jabberwocky; el **problema se complica** cuando aparecen los caballeros de la Reina Roja y capturan al Conejo Blanco y al Pájaro Dodo, y Stayne, el caballero de la Reina Roja, encuentra el “Oraculúm”¹⁷², hecho que permite a la Reina Roja saber que Alicia ya se encuentra en “Wonderland”. La complicación continúa cuando comienza la búsqueda de Alicia y los caballeros de la Reina Roja llegan a la casa del Sombrerero, quien la esconde y se encarga de llevarla con la Reina Blanca, y es él quien le vuelve a reiterar lo de su misión de matar al Jabberwocky.

En el camino hacia el castillo de la Reina Blanca, la **situación se empeora**, pues el Sombrerero es capturado y Alicia, cansada de que le digan qué hacer, decide ir al rescate del Sombrerero y todos los demás personajes que habían sido capturados por la Reina Roja; en el castillo de ésta se **intenta normalizar** la situación, pero no sucede así, **la acción es llevada al límite**, pues dentro de dicho castillo Alicia logra confundir a la Reina Roja, haciéndola creer que es otra persona, recupera la espada Vórtica y logra huir, gracias a la

¹⁷² El “Oraculúm” es una especie de pergamino que contiene el gran compendio calendárico de “Wonderland”, en el cual se observa que Alicia es quien derrota al Jabberwocky en el “frabuloso día”, el día en que tiene lugar la batalla entre los caballeros de cada una de las Reinas, Roja y Blanca, para determinar quién se queda con la corona y el reino de “Wonderland”, siendo Alicia el caballero de la Reina Blanca y el Jabberwocky el de la Reina Roja.

ayuda del Bandersnash, el perro gigante que le rasga el brazo al intentar capturarla.

La **crisis** se presenta cuando la Reina Roja se entera de que Alicia ha escapado y que tenía cómplices dentro del castillo, motivo por el que manda a cortarles la cabeza al Sombrerero y a la Lirón, pero al momento de la ejecución el Gato de Cheshire interviene y evita que sean decapitados y la tensión aumenta, pues la Reina Roja enfurecida por tal acontecimiento, decide liberar al Jabberwocky para ir a enfrentar a su hermana la Reina Blanca.

Por fin Alicia entiende que ella debe ser quien mate al Jabberwocky y es en este punto donde se presenta el **clímax**, que tiene lugar en el campo de batalla (el tablero de ajedrez), se desarrolla toda la pelea, generando tensión al máximo, hasta que Alicia logra vencer a su rival y devuelve la corona y el reino de "Wonderland" a la Reina Blanca. En este momento se resuelve ese conflicto, pero no es sino hasta que Alicia regresa a su fiesta de compromiso y decide no casarse y dedicarse a los negocios, como su padre, que se da la **resolución** por completo.

De este modo, encontramos ciertos elementos de los libros que se conservan en la película, en cuanto a la estructura dramática se refiere. En primer lugar observamos que los encuentros entre los personajes siguen casi la misma línea y orden: Alicia persigue al Conejo Blanco, ya que está en El País de las Maravillas se encuentra con la Oruga, Absolem en la película, tiene una breve conversación con el Gato de Chester/Cheshire, llega a tomar el té con el Sombrerero, la Liebre y él/la Lirón, y es hasta aquí donde se respeta la estructura del libro de *Alicia...*

A partir de ese momento comienza la mezcla de la estructura tanto de *Alicia...* como de *A través del espejo...*, pues el Sombrerero recita el poema del Jabberwocky que aparece en el segundo libro; asimismo, Alicia se encuentra con la Reina Roja, quien posee elementos de ambas novelas, ya que al ser la Reina Roja de *A través del espejo...* es quien cuestiona a sus sirvientes sobre el robo de sus tartas, suceso perteneciente a la Reina de Corazones de *Alicia...* Otra de las escenas que Burton crea conjuntando elementos distintos, es cuando Alicia llega al castillo de la Reina Blanca y en la

cocina se encuentra la Liebre arrojando sartenes y demás utensilios y está preparando una sopa, tal como lo hace la cocinera de la Duquesa.

Como se puede notar, Burton re-crea muchos eventos en su película, en comparación con los de las novelas, por ejemplo el hecho de que ya no es un sueño lo que vive Alicia en “Wonderland”, sino un viaje más, ya había estado ahí antes, todo lo que ella cree era un sueño recurrente no es nada más que sucesos que están en su memoria, son recuerdos. Siguiendo esta misma línea de re-creación de eventos, Burton nos ofrece un *flashback* dentro de la estructura, para explicarnos el porqué del conflicto entre las Reinas Roja y Blanca, del cual se hace partícipe a Alicia.

Encontramos, sólo en la película, cierta semejanza en la forma en que presenta Burton las escenas donde se observa el conflicto, tanto en la vida normal de Alicia, como cuando está en “Wonderland”, porque cuando Hamish le pide que sea su esposa, voltea a ver a todos los presentes y dice que necesita pensarlo, es la misma dinámica cuando le piden ser el caballero que se encargue de matar al Jabberwocky.

A propósito de este enfrentamiento, Alicia contra el Jabberwocky, es preciso apuntar que dicha batalla la extrajo Burton del poema de *A través del espejo...* que habla precisamente de que alguien mata al Jabberwocky y con una espada, tal como sucede en el filme. A pesar de que en el libro no se menciona quién lo hace, Burton otorga dicha función a Alicia. Esta escena de la batalla es la más importante dentro de la estructura del film, pues es el punto más importante, el clímax de la historia, el momento de mayor tensión y en el que el segundo de los conflictos de Alicia en “Wonderland” se resuelve—ya que el primero tuvo su solución antes, cuando Absolem ayuda a Alicia a recordar que ya había estado ahí antes y que ella efectivamente es la Alicia correcta—; en ésta también se conjuntan elementos de los dos libros, tanto personajes, como elementos del contenido de la historia de ambos libros de Carroll, se ven re-creados en un ambiente totalmente excéntrico, al más puro estilo de Burton.

Así como ya mencionamos que el conflicto del mundo real se traslada también a “Wonderland”, lo mismo pasa con algunos de los personajes, ya que se ven personalizados algunos del país de las maravillas en el mundo normal,

en los familiares y allegados de Alicia. De este modo, podemos decir que la Reina Roja se ve reflejada en la que iba a ser futura suegra de Alicia, ya que ésta adopta actitudes y el carácter de aquélla. El caballero de dicha Reina, Stayne es la representación del cuñado de Alicia, Lowell, pues ambos simbolizan la infidelidad, el primero al pretender, por conveniencia, a la Reina Roja y después coquetear con Alicia, y el segundo al ser sorprendido, por Alicia, besándose con otra mujer.

Los gemelos Tweedledee y Tweedledum tienen su versión femenina encarnada por las gemelas chismosas, primas de Alicia. La mamá de Alicia es una señora sumisa y conservadora, por lo que su representación en “Wonderland” está personificada por la Reina Blanca. El Sombrero loco da vida al fallecido padre de Alicia, pues es él quien le da ánimos, la apoya en lo que sea, es su amigo incondicional y, como con cualquier familiar fallecido, le duele mucho despedirse de él.

Finalmente, la propia Alicia se ve representada por Absolem, la oruga, pues simboliza la sabiduría y la necesidad de un cambio en su vida; la oruga pasa de ser un simple gusano a una mariposa libre y emprendedora; de ahí que una vez que Alicia se embarca a capitanear el barco que irá en busca de nuevos comercios con China, vuela sobre su hombro una mariposa azul, como símbolo de esa transformación que ambas han tenido para bien.

Pero no sólo los personajes son representados en ambos mundos, sino que se identifica una situación en específico, que es la que arroja el conflicto, que también está presente casi de la misma forma; esto es que, el hecho de que Alicia esté ya predestinada a casarse con Hamish tiene su explicación en que su madre ya le había otorgado su mano previamente, es decir, decidieron su destino sin tomarla en cuenta. Lo mismo ocurre en “Wonderland”, cuando le muestran a Alicia el Oraculum, en el cual se ilustra que es ella quien debe matar al Jabberwocky, y es éste mismo la representación de ese matrimonio planeado e indeseado, el monstruo al que solamente Alicia y sólo ella puede y debe enfrentar.

Otro aspecto que se considera dentro del análisis de la estructura dramática es la clasificación de los personajes, es decir, quiénes son los

buenos, malos y sus respectivos ayudantes, ya que son éstos quienes permiten que la historia se desarrolle, son el punto central de la trama. Y en el caso de nuestros materiales de análisis dicha clasificación está presente de la siguiente forma¹⁷³:

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS (NOVELA)

BUENOS	MALOS	AYUDANTES DE BUENOS	AYUDANTES DE MALOS
Alicia	El Sombrerero	La Oruga Azul	El Conejo Blanco
La Duquesa	La Liebre de marzo	El Pájaro Dodo	El Lirón
Gato de Chester	La Reina de Corazones	El Criado-rana	El Criado-pep

Como se puede observar en el cuadro anterior, efectivamente Alicia es un personaje bueno, pues llevada por su ingenua curiosidad llega a ese lugar donde se convierte en la protagonista de todas las situaciones que se desarrollan en la historia. La Duquesa, al ser quien aconseja a Alicia y no hace el mal a nadie, más que a su enemiga la Reina de Corazones, también está clasificada como buena. Lo mismo sucede con el Gato de Chester, quien indica a Alicia cómo seguir su camino y se vuelve un personaje fundamental para ella, pues aparece en situaciones complicadas, en las que Alicia está desesperada y no sabe qué hacer.

Por otro lado, vemos que tanto la Reina de Corazones como el Sombrerero y la Liebre son personajes de características negativas, cualidad que les vale su clasificación dentro de los malos. Esto se observa en el momento en que están tomando el té, pues el Sombrerero y la Liebre se portan groseros y altaneros con Alicia, situación que representa la enemistad entre ellos. La Reina de Corazones, por su parte, es un personaje malo por todas las actitudes que muestra tanto con sus sirvientes como con Alicia y el resto de los personajes.

Como su clasificación lo indica, los ayudantes de buenos son quienes ayudan a Alicia a llegar a su meta, a cumplir su cometido, en este caso encontrar una salida a cada uno de los problemas a los que se enfrenta Alicia a

¹⁷³ Para esta clasificación se han tomado en cuenta sólo los personajes principales y, en el caso de los de los libros, se consideraron únicamente aquéllos que retoma Burton para su filme.

su paso. Contrariamente a la labor del Pájaro Dodo, la Oruga Azul y el Criado-rana, los ayudantes de malos van a ser quienes se encarguen de impedir que Alicia logre su objetivo, todo bajo las órdenes de los malos. En este caso, el Conejo Blanco está ubicado en este rubro, porque es quien presenta evidencia, en el juicio, de que Alicia es culpable; el Lirón y el Criado-pep se muestran indiferentes hacia Alicia, la hacen enojar y la confunden respecto a sus pensamientos y conocimientos.

A TRAVÉS DEL ESPEJO Y LO QUE ALICIA ENCONTRÓ AHÍ (NOVELA)

BUENOS	MALOS	AYUDANTES DE BUENOS	AYUDANTES DE MALOS
Alicia	La Reina Roja	El Caballero Blanco	El Caballero Rojo
La Reina Blanca	El Jabberwocky		Do-re-Mi y Mi-Re-Do

En este caso, Alicia nuevamente representa un personaje bueno, pues es el peón de la Reina Blanca y va a buscar coronarse como reina también; por lo tanto la Reina Blanca también es buena, ya que ella es quien guiará a Alicia a través del tablero de ajedrez y se mostrará tranquila ante el enfrentamiento con la Reina Roja, quien representa al enemigo de Alicia, pues es quien la reta a llegar hasta la última casilla y, por sus actitudes groseras y altaneras con Alicia, es que se considera la antagonista de la historia, lo mismo que la Reina de Corazones de *Alicia* ...

Otro de los personajes malos que aunque no está presente físicamente, pues pertenece a un poema, es el Jabberwocky, ya que por lo descrito en dicho poema representa un peligro y es trasladado también al film de Burton como personaje malo, incluso como enemigo principal de Alicia. El Caballero Blanco es el ayudante fundamental de Alicia en este libro, pues es él quien lucha con el Caballero Rojo para que pueda quedar el camino libre y Alicia logre coronarse. El Caballero Rojo, por tanto, representa un ayudante de los malos porque intenta obstruir el paso de Alicia y no logre su cometido.

En el caso de los gemelos Do-Re-Mi y Mi-Re-Do se trata de ayudantes de malos, porque retrasan a Alicia en su camino e impiden por un largo rato que avance a la siguiente casilla. Sin embargo, como veremos más adelante, en la clasificación de los personajes de Burton, estos gemelos pasan a otro rubro dentro de dicha clasificación.

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS (PELÍCULA)

BUENOS	MALOS	AYUDANTES DE BUENOS	AYUDANTES DE MALOS	NEUTRALES
Alicia	La Reina Roja	El Conejo blanco	Stayne	Criado-peiz
La Reina Blanca	El Jabberwocky	La Liebre	El Bandersnash	Criado-rana
El Sombreroero	Futura Suegra de Alicia	La Lirón	Bayard	Hamish
Absolem	Gemelas (primas de Alicia)	El Pájaro Dodo	Mazo de cartas	Mamá de Alicia
		El Gato de Cheshire		Hermana de Alicia
		El Bandersnash		
		Bayard		
		Los Tweedles		
		La piezas de ajedrez		

En este cuadro se muestra la clasificación de los personajes en el film de Burton, la cual nos permite precisar el papel de cada uno dentro de la historia. En primera instancia, queda bien puntualizada la catalogación de Alicia, la Reina Blanca, el Sombreroero y Absolem como los personajes buenos dadas las características que ya describimos de cada uno en el apartado 3.1, las que en su mayoría son positivas, representan la bondad, la amabilidad, la inteligencia, etcétera. Son estos personajes quienes buscan la tranquilidad y la justicia, así como regresar a “Wonderland” la armonía que tenía antes.

Se podría decir, en este sentido, que dichos personajes forman una especie de alianza, es decir, son cómplices del mismo fin y unen sus fuerzas para vencer a los malos. Estos últimos vienen representados por la Reina Roja y el Jabberwocky, claros enemigos de los protagonistas, Alicia y la Reina Blanca; todos ellos son el cuarteto principal por el que giran los conflictos centrales del film. Dichos antagonistas, la Reina Roja y el Jabberwocky, buscan todo lo opuesto a los personajes buenos y van a luchar por conseguirlo, aunque al final vemos que no lo logran.

Esto, debido principalmente, a que son menos en número, en comparación con los buenos; ni con sus ayudantes, los malos logran su cometido, porque a pesar de que muchos de ellos están del lado de la Reina

Roja por temor u obligación, al final se rebelan y se vuelven contra ella, como es el caso de Bayard y el Bandersnash, quedando únicamente Stayne y el Mazo de Cartas como ayudantes de los malos. De esta forma, los ayudantes de buenos van a colaborar con los buenos para cumplir su misión, dentro de la cual van implícitos sus propios intereses.

En esta clasificación encontramos un rubro especial en comparación con la de los libros, el de los personajes que podrían considerarse neutrales, aquéllos que no son malos, pero tampoco poseen la importancia suficiente como para ubicarlos dentro de los buenos y dado que su participación en la historia es rápida e incluso incidental, es que se les ha clasificado de esta forma. De esta clasificación sobresalen: Hamish, la mamá y hermana de Alicia, ya que sólo aparecen al principio y al final del film.

A propósito de esos personajes que pertenecen al mundo normal de Alicia, hay quienes sí entran en un rubro importante dentro de esta clasificación: la que iba a ser suegra de Alicia y sus primas, las gemelas. Ellas se catalogan dentro de los malos, porque las acciones que llevan a cabo, como el caso de las primas que rebelan a Alicia “el secreto”, generan un problema y permiten el desarrollo del conflicto; las actitudes de la que iba a ser suegra de Alicia revelan, de cierta forma, que pretendía casar a la fuerza a Alicia con su hijo, así como de imponerle sus reglas, lo cual también da origen al primer conflicto que enfrenta Alicia.

Esta clasificación es importante para la estructura dramática, ya que sin la rivalidad entre buenos y malos no habría un conflicto y sin éste no habría motivo por el cual ayudar al bueno, regularmente el héroe (ayudantes de buenos) y ayudar al malo a evitar que el héroe llegue a su destino o logre su meta, en el caso de los ayudantes de malos.



3.3.1 Los diálogos

Los diálogos dentro de una historia son muy importantes, ya que, como mencionamos en el apartado 1.2, según Marco Julio Linares éstos dan carácter, adelantan la acción, dan esencia y tienen color. Todas estas características de los diálogos nos permiten identificar cuáles son los más significativos e indispensables para el avance fluido de la acción.

En ese sentido, para el análisis que nos corresponde a este apartado hemos seleccionado sólo los diálogos de los momentos más importantes, en función de las características antes mencionadas, así como de aquéllos que

revelan, descubren y dan pie a algo, de los que se presentan en las situaciones de mayor tensión y los que ayudan a resolver un asunto.

Antes de adentrarnos al análisis específico de los diálogos, es necesario precisar un punto importante en una de las diferencias fundamentales entre la novela y el film: en la primera, Carroll incluye dentro de su narrativa muchos pensamientos de Alicia, hace del conocimiento del lector lo que aquella está sintiendo internamente y resulta muy agradable para dicho lector, puesto que sabe cosas que los demás personajes no. Este es un recurso muy común en la literatura en general, pues de esta forma el escritor informa sobre la personalidad del personaje.

Hay también ocasiones en las que Alicia habla consigo, se regaña y consuela a sí misma; esto es muy recurrente en ambas novelas de Carroll. Pero en el filme de Burton no sucede esto de mostrar los pensamientos del personaje, puesto que es más difícil, por cuestiones de falta de tiempo, ya que incluir muchos diálogos (pensamientos) aburriría al espectador, se tornaría lenta la película y no lograría consumir uno de los aspectos que diferencian al cine de la literatura: ahorrar y condensar tiempo.

Encontramos, efectivamente, tanto en *Alicia...* como en *A través del espejo...* diálogos que tienen las características que mencionábamos en párrafos anteriores, tales como aquéllos que dan información sobre los personajes, su carácter, su forma de ser, su condición psicológica e intelectual, los que ayudan al lector a conocer un poco más al personaje. Algunos ejemplos de éstos son:

“—¿Cuántos kilómetros habré recorrido en este tiempo? —se dijo Alicia en voz alta—. Debo encontrarme ya cerca del centro de la Tierra. Veamos: eso representaría unos seis mil kilómetros...” (En este caso se trata de un monólogo interno de Alicia consigo misma)

“—No; me doy por vencida—respondió Alicia—. ¿Cuál es la solución? / —No tengo la menor idea —dijo el Sombrerero.” / —Ni yo —dijo la Liebre de Marzo. Alicia suspiró / —Me parece —dijo— que podrían hacer algo mejor con el tiempo en vez de malgastarlo en adivinanzas que no tienen solución.”

“—¡Basta! —chilló la Reina—. Me marean. Y echando una ojeada al rosal continuó: —¿Qué estaban haciendo aquí? / —Ojalá complazca esto a Su Majestad —dijo Dos en tono humilde, hincándose de rodillas—; tratábamos de... / —¡Ya lo veo! —exclamó la Reina que mientras tanto había examinado el rosal—. ¡Que les corten la cabeza!”

“—¡Pero es éste un lugar tan solitario! —respondió Alicia con voz melancólica. Y al pensar en su soledad, dos gruesas lágrimas corrieron por sus mejillas. / —¡Oh, yo no diría eso! —exclamó la pobre Reina retorciéndose las manos con desesperación—. Piensa qué excelente niña eres. Considera qué largo camino has recorrido hoy. Considera qué hora es. Considera cualquier cosa, pero no llores.”¹⁷⁴

En el film de Burton se identifican también diálogos que nos hablan acerca de los personajes y su personalidad, como cuando Alicia defiende su forma de pensar en el siguiente: “Mamá: No vistes apropiadamente. / Alicia: ¿Quién decide qué es apropiado... y si decidieran que lo apropiado fuera usar un salmón en la cabeza, lo usarías?”. O también cuando Stayne, el caballero de la Reina Roja, va con el Sombrerero, la Liebre y la Lirón y les dice: “Si están escondiéndola, perderán la cabeza” y el Sombrerero contesta “¡Ya la perdimos!” o simplemente los diálogos de la Reina Roja cuando se dirige a sus sirvientes, por mencionar algunos.

Por otro lado, se encuentran los diálogos que nos hablan de acontecimientos futuros, es decir, adelantan la acción. En las novelas, más que en los diálogos esto se observa en los monólogos internos de Alicia consigo misma, como se identifica en los siguientes: “—Lo comeré, pues —se dijo Alicia—. Y si me hace crecer, podré alcanzar la llave, y si me hace más pequeña, podré pasar por la puertecita; **de cualquier manera pasaré al jardín** y poco me importa lo que suceda.” / “¡Qué hermoso sería si tan sólo pudiéramos pasar al través, hacia la Casa del Espejo! ... Finjamos que hay una manera de pasar hacia allí al través del espejo. [...] ¡Vaya! ¡Ahora se está convirtiendo en algo así como bruma! Será muy fácil pasar al través de él...”. En ambos casos, el monólogo mismo ya nos está diciendo lo que pasará, lo que hará Alicia.

¹⁷⁴ Todos los diálogos son tomados de Carroll, Lewis, *Óp. Cit.*

En la película también identificamos diálogos que nos hablan de situaciones que pasarán, ya sea en un futuro inmediato o al final de la historia, como se observa en los siguientes casos: cuando las gemelas, primas de Alicia, le dicen que Hamish pedirá su mano, aquí no sólo está adelantando una acción futura inmediata, sino que también se está revelando algo que Alicia desconocía. Otro ejemplo es cuando están con Absolem y ven “El Oraculum”: “Absolem: Enséñale el “frabuloso día” / Uno de los gemelos Tweedle: ¡Ah sí!, frabuloso, es el día en que destruyes al Jabberwocky”. El Sombrero reitera este hecho al mencionar en un diálogo: “En el frabuloso día, cuando la Reina Blanca porte su corona otra vez...”. Además se puede identificar una frase que se repite mucho en algunos diálogos y que también indica una acción futura: “Fin a la inmensa cabezota”, refiriéndose al ocaso de la Reina Roja.

Por otro lado encontramos los diálogos que solucionan, revelan o resuelven alguna situación o que nos permiten entender algo. Regularmente se presentan al final de las historias, momento en que todo se soluciona y los diálogos juegan un papel importante aquí, pues es mucho mejor escuchar o leer del propio personaje dicha solución. En ese sentido, he aquí algunos ejemplos en los que se identifica la característica antes mencionada: en *Alicia...* “—Despierta Alicia querida —dijo su hermana— ¡Has dormido mucho tiempo! / —¡Oh! ¡He tenido un sueño tan extraño! ... —dijo Alicia... ”.

En *A través del espejo...* cuando Alicia se dirige a su gatita y le dice: “— Me despertaste de un, ¡Oh! ¡De un sueño tan hermoso! Y estuviste todo el tiempo conmigo Kitty, en el mundo del otro lado del Espejo. ¿Lo sabías queridita?”, nos indica que efectivamente todo lo sucedido había sido sólo un sueño. En el caso de Burton, el momento en que Alicia dice al Jabberwocky “Perderás la cabeza” o en el siguiente diálogo: “Reina Roja: ¡A ella! / Carta: “Ya no seguimos tus órdenes inmensa cabezota” / Reina Roja: ¡Qué osadía... perderá la cabeza!”, nos indican que el conflicto de “Wonderland” se ha solucionado, mientras que cuando Alicia se dirige a su hermana y le dice: “Te quiero Margaret, pero esta es mi vida, yo decido qué hacer con ella”, nos habla de la solución del conflicto del mundo real de Alicia.

Asimismo, descubrimos que hay una revelación por parte de Absolem que permite a Alicia entender que no es un sueño, que ella ya había estado ahí antes: Absolem: “¡Alicia, ya era hora, fuiste igual de torpe tu primera vez aquí, recuerdo que le decías “País de las maravillas”! / Alicia: ¡Maravillas! ... Nada de eso fue un sueño, está en mi memoria, este mundo es real y también el Sombrerero y tú” y él mismo es quien le revela que no debe temer cuando le dice: “Escucha bien, la espada Vórtica sabe lo que quiere, lo único que tienes que hacer es aferrarte a ella”.

Los diálogos también son importantes en función de descubrir e intercambiar algo, y este momento se da entre el Sombrerero y Alicia: “Sombrerero: Supe que la espada Vórtica está oculta en el castillo, el Conejo te ayudará, encuéntrala Alicia, dásela a la Reina Blanca. / Alicia: Con la Reina Blanca iremos juntos.” Alicia descubre que el Bandersnash resguarda la espada Vórtica, y también en esta situación se intercambia algo importante: Alicia devuelve el ojo que la Lirón había quitado al Bandersnash y éste le da la llave para sacar la espada y, con una frase altamente significativa, se da la reconciliación: Alicia dirigiéndose al Bandersnash: “¿Supongo que estamos a mano, verdad?”.

Algunos diálogos son más significativos por presentarse en momentos de mayor tensión, en los que la situación es muy intensa. Esto en la novela ocurre en el momento en que llaman a Alicia a atestiguar y la Reina discute con ella sobre dar primero la sentencia y luego la deliberación, motivo por el cual ordena le corten la cabeza a Alicia: “—¡Absurdo! ¡Absurdo! —dijo Alicia en voz alta—. Jamás he oído sentenciar primero y luego deliberar. / —¡Cállese! —gritó la Reina, roja de cólera. / —¡No me callaré! —respondió Alicia. / — ¡Córtenle la cabeza! —rugió la Reina, pero nadie se movió.”

En el caso del filme, un diálogo que se presenta justo en un momento de tensión es el siguiente: “Bayard: El “frabuloso día” está muy cerca, tienes que prepararte para vencer al Jabberwocky. / Alicia: Desde que llegué aquí se me ha dicho qué hacer y qué no. Se me ha acusado de ser Alicia y de no serlo. Pero este es mi sueño, desde ahora voy a decidir lo que pasa.” O también cuando la Reina Roja ordena lo siguiente a Stayne, su caballero: “Prepara al

Jabberwocky para pelear, vamos a visitar a mi hermanita” y el momento en que Alicia va enumerando las 6 imposibilidades mientras lucha con el Jabberwocky.

Finalmente encontramos aquellos diálogos que se encuentran tanto en las novelas como en el film, de los cuales es preciso mencionar que unos sí se mencionan literalmente y se presentan en los mismos momentos y son pronunciados por los mismos personajes; pero también se logran identificar algunos otros que no respetan todo lo anterior, sino que son mencionados en un momento, situación y por un personaje distinto y que algunas veces no es tal cual el diálogo, es decir, se menciona sólo una palabra/frase; cambia la estructura, pero se conserva la esencia del original.

En el filme encontramos el siguiente diálogo: “Mamá de Hamish: ¡Imprudentes!, los jardineros plantaron rosas blancas cuando pedí rojas claramente” / Alicia: Sólo tiene que pintarlas de rojo”; éste hace referencia a la conversación que tiene Alicia con los jardineros de la Reina de Corazones de la novela, en la que aquéllos le comentan que están pintando las rosas de rojo porque la Reina así lo había ordenado, pero ellos por error las plantaron blancas.

Otro de los diálogos, más bien la conversación completa, que se traslada modificada es la que tienen Alicia y el Gato de Chester, ya que aunque el propósito central de ese encuentro es que el Gato indique a Alicia en qué dirección continuar, en el film cambia quedando el dialogo de la siguiente manera: “Gato de Cheshire: Es mejor que te vayas / Alicia: Hacia dónde, lo único que quiero es despertar de este sueño absurdo” / Gato: “Bien, te llevaré con la Liebre y el Sombrerero, pero eso será todo”.

En la escena cuando llega Alicia con el Sombrerero, la Liebre y la Lirón se identifican algunas de las frases que se mencionan en la novela, tales como “Estoy investigando cosas que empiecen con la letra M” y “¿Sabes de causalidad por qué un cuervo es igual que un escritorio?” y es al final, ya que Alicia vence al Jabberwocky, cuando el Sombrerero responde a esta misma pregunta, de la misma forma que en la novela: “No tengo idea”.

De esta forma, observamos que algunos de los diálogos que maneja Carroll en sus novelas, son tomados por Burton, a veces tal cual aparecen en los textos, pero en otras ocasiones sólo retoma una parte de ellos y los modifica, adaptándolos así a su re-creación de las historias de Carroll, pero sin perder la esencia y el propósito del diálogo original. Sin embargo, esta forma de trasladar los diálogos de las novelas al film conduce hacia un cambio en la forma como son pronunciados (la intención). Un ejemplo claro de esta situación son los diálogos del Sombrerero, durante la escena del té, ya que en la novela los expresa en un tono molesto y con la intención de fastidiar a Alicia, mientras que en el film es totalmente distinto, lo hace de manera sutil y dirigiéndose amigablemente hacia Alicia.

Un aspecto importante que es menester precisar es la reiteración de algunos diálogos dentro del film, reiteración que nos habla del mensaje que Burton pretendía transmitir con su versión de las novelas de Carroll. Son dos los diálogos que identificamos como importantes y que en su interior contienen implícito dicho mensaje; el primero lo encontramos en la conversación de Alicia con su papá cuando ésta le cuenta sobre el sueño que tuvo: Alicia: “¿He perdido la cabeza?” / Papá: “Me temo que sí, te has vuelto loca, pero te diré un secreto, las mejores personas lo están.”. Este mismo diálogo es conversado entre el Sombrerero y Alicia, tomando ésta el lugar de su papá y el Sombrerero pasó al de Alicia.

El segundo diálogo que se repite es de gran importancia, ya que además de ser reiterado en dos ocasiones en el filme, es extraído de la novela *A través del espejo...* en la que aparece de la siguiente manera: “—¡Es inútil intentarlo! —dijo—. No podemos creer cosas imposibles. / —Me atrevo a decir que no has tenido mucha práctica —observo la Reina—. Cuando yo tenía tu edad, siempre practicaba durante media hora cada día. ¡Vaya! En muchas ocasiones creí hasta seis cosas imposibles antes del desayuno...”.

En el filme, cambia un poco y es en voz de Alicia que lo escuchamos, primero cuando está bailando con Hamish y éste dice: “¿Por qué pierdes tiempo pensando en algo imposible como eso? / Alicia: ¿Y por qué no?, mi

padre decía que a veces podía creer en seis imposibilidades antes de empezar el día”.

Después, ya al final, cuando está a punto de enfrentar al Jabberwocky lo reitera, pero con mucha más seguridad y aquí detalla dichas imposibilidades, y lo hace a manera de monólogo interno, se habla a sí misma de la siguiente manera: “A veces puedo ser capaz de pensar en seis imposibilidades antes de empezar el día” / “Seis imposibilidades, enuméralas Alicia: una, hay una poción que puede encogerme; dos, y existe un pastel que me hace crecer... tres, los animales hablan; cuatro, los gatos desaparecen; cinco, hay un País de las Maravillas; seis... yo destruiré al Jabberwocky.”

Así pues, es sustancial este diálogo tanto en la novela como en la película, pues en él se observa el mensaje fundamental que tanto Carroll como Burton transmiten en su novela y film, respectivamente. Y el mensaje aquí es claro: si todos te juzgan por tu condición no importa, sólo tú sabes lo que eres capaz de lograr.

La estructura dramática es, pues, un elemento fundamental para la creación de una historia y, al tratarse de una adaptación, lo es más, pues ya se parte de una obra creada, la cual debe respetarse de alguna forma en la producción resultante de dicha adaptación. Como observamos, Burton respeta sólo algunos fragmentos de la obra de Carroll y re-crea, basándose en esos mismos, una historia nueva, pero que parte siempre de la trama principal del texto original: el viaje de Alicia al País de las Maravillas.

En la parte de los personajes vemos que en algunos casos Burton sigue manteniendo la función que les otorga Carroll en sus obras, pero se identifican otros en los que les asigna funciones diferentes, modificando así la clasificación de los personajes dentro de la estructura de las novelas y, por tanto, cambian las características de dichos personajes, como ya lo mencionamos en el apartado 3.1.

En lo que respecta a los diálogos, se puede notar que sí hay mucha predominancia de los de las novelas en el film; ya sea literal o sólo tomando la idea central o una frase del original, Burton los inserta en momentos de

trascendencia que permiten generar todo lo que ya expusimos en párrafos anteriores, como generar tensión, revelar o descubrir algo, hablar sobre los personajes mismos, adelantar la acción, ayudar a resolver algo (el conflicto) y reiterar el mensaje que se quiere transmitir.

Se puede identificar que también tanto en el aspecto de la estructura dramática, como en el de los diálogos, Burton retoma sólo algunos elementos de las novelas de Carroll, aquellas situaciones, sucesos, acciones y los diálogos que él consideró más importantes para su re-creación, tal como lo hemos venido afirmando en cuanto a los escenarios y los personajes también.

De este modo, se observa que para adaptar una obra literaria al cine, de la manera en que lo hace Burton, no es necesario conservar todos los elementos originales, pues como ya lo analizamos se puede hacer una re-creación considerando sólo aquellos aspectos que el adaptador considere más importantes y obtener como resultado una obra desarrollada con una nueva estructura dramática, siendo, por lo tanto, un filme **inspirado en...**, según lo que afirma Doc Comparato cuando menciona que “el guionista toma como punto de partida la obra original, selecciona un personaje, una situación dramática y desarrolla la historia con una nueva estructura. Sin embargo, algunos aspectos funcionales de la obra son respetados y mantenidos...”.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Comparato, Luis. *Óp. cit.*, pág. 289.



Conclusiones

El cine, a lo largo de su historia, ha ofrecido una enorme variedad de técnicas y herramientas que permiten contar historias; pero más allá del simple relato, permite también expresar mucho más de lo que se observa en las imágenes, es decir, nos habla de aspectos más profundos de la historia misma, refleja en los personajes, por ejemplo, diversos arquetipos, prototipos y símbolos. Todo esto es posible gracias a dos vertientes importantes desde las que puede ser analizado el cine: la forma y el contenido; cada elemento que compone dichos aspectos nos dice algo más, nos habla del estilo del director, por ejemplo; nos permite hacer interpretaciones a fondo de los personajes, la estructura de la historia y los escenarios, apoyados en los planos, movimientos y angulación de cámara, la composición de la imagen, los colores, los diálogos y el montaje que componen un film.

En comparación con el cine, la literatura ha sido la forma por excelencia para narrar historias; sin embargo, entra aquí una discusión acerca del cómo lo hace una y como el otro. Efectivamente, cine y literatura sí convienen en el hecho de contar/narrar una historia, basándose en aspectos similares para hacerlo, pero es en las herramientas y técnicas que emplea cada uno donde encontramos sus grandes diferencias.

Se trata, pues, de lenguajes diferentes: podrán tomar aspectos narrativos similares al momento de narrar su historia, pero cada una lo hace a su modo, una con palabras, enunciados y frases, y el otro con imágenes y sonido; he aquí la gran distinción y el aspecto más relevante que diferencia al cine de la literatura en cuanto a manifestaciones narrativas. Ya algunos estudiosos del lenguaje han afirmado que "... la relación del lenguaje con la realidad se transforma, puesto que la realidad cambia, y analógicamente, cambian las relaciones de las prácticas significantes con esta misma realidad."¹⁷⁶

Así pues, el lenguaje que utiliza Tim Burton en su adaptación se ve transformado en relación con el lenguaje que utiliza Lewis Carroll en las

¹⁷⁶ Carontini, Enrico; Pereya, Daniel, *Óp. cit.*, pág.14.

novelas originales. Es decir, Burton hace uso de las prácticas significantes, tomando como base el material de Carroll, y a través de éstas produce nuevos elementos, cuya carga de significación, permite la producción de sentidos diferentes a los que Carroll inyectó en sus novelas.

El cine es una forma de sentido, por lo que resulta más cómodo para el espectador/lector, puesto que acorta la imaginación, conduce directamente hacia la imagen, mientras que la literatura hace que cada lector construya su propio pensamiento visual. Dicha creación de sentido está presente en la adaptación de Burton de las novelas de Carroll, ya que el lector de las obras originales recrea y se imagina en su mente los escenarios, personajes y sucesos que describe Carroll, generándose un sentido propio, mientras que el espectador del film crea un sentido de otro ya dado por Burton en el proceso de adaptación, es decir, a este espectador ya se le muestra en imágenes todo, ya no tiene que imaginar.

Un aspecto que tanto el cine como la literatura manejan es lo simbólico; Carroll lo hace describiendo minuciosamente a los personajes y el contexto en que se mueven; por ejemplo menciona cómo están vestidos, cuáles son las reacciones y actitudes de los personajes, como en el caso de Alicia, quien simboliza a la niñez de la Inglaterra de la época victoriana, siempre tratando de demostrar su educación y conocimientos; asimismo, el Conejo Blanco que vive a expensas del tiempo y con la preocupación de ser regañado por la Reina de Corazones o la Duquesa, que representa el prototipo del clásico hombre inglés; la misma Reina de Corazones (en *Alicia...*) o la Reina Roja (de *A través del espejo...*) son una referencia simbólica, pues con sus actitudes altaneras, soberbias y dominantes remiten directamente a la Reina Victoria.

El cine presenta lo simbólico con las imágenes, por lo que resulta mucho más fácil identificar un elemento con carga simbólica, pues como se observa en la Reina Roja, con sus actitudes, por la forma en que se expresa y en qué tono lo hace, nos remite simbólicamente a una figura de poder, a una persona mala y absolutista. Las expresiones faciales ayudan también a la identificación de elementos simbólicos en los personajes, como es el caso de la Reina Blanca, quien siempre muestra en su rostro serenidad, seriedad y una sonrisa,

lo que habla de su bondad, amabilidad y de que es una persona buena, simboliza el bien.

Lo simbólico y sus componentes (símbolos y arquetipos) permitieron ver porqué la Alicia del film se comporta no como una niña ingenua y educada como la de las novelas, sino como una adolescente madura que está tratando de orientar su vida hacia lo que ella misma desea, por lo que simboliza la madurez e independencia personales. Lo mismo se aplica a la Reina Roja del film, quien, como ya hemos reiterado, simboliza el absolutismo, el poder y la soberbia, o Stayne, su caballero, que simboliza la infidelidad, la traición y la manipulación; los animales de las novelas se humanizan para simbolizar actitudes de los típicos miembros del parlamento inglés, que se la pasan discutiendo y no llegan a ningún acuerdo. Asimismo, el Gato de Chester, en ambas obras, simboliza la sabiduría y se puede hablar de una manifestación divina, de un Dios, por esa capacidad de aparecer y desaparecer.

Así, en el caso de Carroll, y por ende Burton, llevan lo simbólico más allá de la historia misma, dotan de una carga simbólica importante a los personajes, los escenarios y situaciones. Como ya vimos, la mayoría de los personajes que retoma Burton para su film representan un arquetipo importante, lo cual permite al espectador conocer más del personaje, de sus comportamientos y funciones en el desarrollo de la historia. Por ejemplo, Alicia y su cambio de niña ingenua en las novelas a heroína, rebelde, decidida y de carácter en el film; o Absolem, la oruga, que simboliza la sabiduría y es también quien representa el arquetipo del “tutor”, ya que es quien guía a Alicia y la ayuda a tomar decisiones. O el Conejo en su papel de “mensajero” al ir en busca de Alicia e indicarle el camino para entrar al “País de las Maravillas”; o simplemente la Reina Roja que figura como el arquetipo de la “sombra”, es decir, la enemiga de Alicia.

En cuanto a los escenarios, Carroll no los describe tanto, pero los pocos elementos que detalla permiten deducir que se trata de escenarios muy parecidos a los que él y sus pequeñas amigas (entre ellas Alice Liddell y sus hermanas) frecuentaban en sus paseos: bosques, lagunas y la casa misma de Carroll al estilo inglés de esa época, reflejan simbólicamente el referente hacia el contexto de la sociedad victoriana. Burton, de igual forma, simboliza los

escenarios del film y se observa esto claramente en los castillos de las Reinas, pues remiten también a escenarios medievales, sobre todo a las estructuras góticas, muy características de Burton, por lo que se hablaría de una simbolización de la Edad Media, en cuanto a escenarios y ambientes; otro aspecto que nos indica dicha referencia simbólica, tanto en la novela como en el film, es la decapitación como forma de castigo y la presencia del Verdugo.

Estos referentes simbólicos representados en los personajes y en los escenarios son una alegoría de la época victoriana, del contexto en que se desarrolló Carroll y conocer dicho contexto—la Inglaterra de finales del siglo XIX, regida por la Reina Victoria— permite relacionar mucho de lo que incluye el autor en sus novelas con la sociedad en la que se desarrolla; por ejemplo, los comportamientos de Alicia en el “País de las Maravillas” reflejan la educación que se les daba a las niñas durante esa época;

Asimismo, como se advirtió en el análisis, el Conejo Blanco, la Reina de Corazones, los gemelos Do-Re-Mi y Mi-Re-Do, el Sombrero y demás personajes de *Alicia...* representan a importantes prototipos de esa sociedad; también retrata y critica, como ya mencionamos, varias conductas y situaciones características de dicha época: la hora de tomar el té, el juego de cróquet de la Reina, así como las reverencias que se hacen al paso del cortejo real.

El conjunto de los elementos antes dichos, incluidos en la obra de Carroll, hacen de ésta una crítica a esa sociedad en la que el autor se desarrolló, con la que no estaba de acuerdo por varios aspectos, como las reglas y normas que establecía la Reina Victoria, por ejemplo, así como las conductas, actitudes, acciones y tradiciones típicas de la Inglaterra de esa época, las cuales le parecían absurdas, de ahí su manejo del absurdo en los diálogos de su obra.

Lo mismo que con Carroll, conocer el contexto y el estilo de Burton es importante para poder entender muchas de las modificaciones que hace este último en su film (la adaptación) respecto de las novelas de Carroll, ya que la forma en que presenta los escenarios, por ejemplo, está determinada por su particular estilo de crear ambientes, coloreados a su muy singular estilo, desde los tonos muy coloridos (llamativos), hasta los más fríos y opacos, pasando por

las formas características del expresionismo, las estructuras y figuras estilizadas, así como la arquitectura de rasgos góticos; pero, sobre todo, sin perder ese ambiente fantástico que lo caracteriza.

Los tonos coloridos se observan en los vestuarios de los personajes, en las plantas, flores y hongos del bosque; los tonos fríos y opacos están presentes en dicho bosque; en el piso de la estancia a la que llega Alicia después de caer por la madriguera del Conejo, además de parecer un tablero de ajedrez, está creado a partir de formas y características propias del expresionismo; esas figuras estilizadas y formas alargadas, puntiagudas, curvas y onduladas se observan en las flores del bosque y en las ramas de los árboles; y los Castillos de las Reinas Roja y Blanca son las que poseen la arquitectura de tendencia gótica.

El bosque de *Alicia en el país de las maravillas* posee las características antes dichas: es a la vez oscuro, misterioso, nublado, con tonos azules y grises, y también es colorido e iluminado, el cual refleja un guiño a los bosques que aparecen en otros filmes de Burton, como en “El cadáver de la novia”, “El gran pez” o “Sleepy Hollow. La leyenda del jinete sin cabeza”. Lo mismo pasa con los personajes, quienes comparten ciertas características: el Sombrerero y Edward de “El joven manos de tijera” son retraídos, introvertidos y ambos tienen grandes ojos y pronunciadas ojeras, por mencionar algunos.

Es en este aspecto donde la libertad de Burton como adaptador aumenta, ya que al no haber mucha descripción en las novelas de Carroll respecto a los escenarios, Burton re-crea casi totalmente a su estilo dichos escenarios, basándose únicamente en el referente de los de las novelas.

La adaptación de la obra de Carroll por Burton causó mucha controversia respecto a la no literalidad que se observa en la obra recreada. En este sentido, es importante mencionar que ya sea literal o no una adaptación, lo substancial es que el producto obtenido de esa traslación, de esa recreación, genere en el espectador esa referencia hacia la obra de origen, pero también importa la aportación que el adaptador haga a la misma, pues quienes ya conocen el referente exigirán más al filme, y por tanto tienen mayores expectativas respecto a aquéllos que no lo conocen.

Entonces, tomando esta referencia, la adaptación que Burton realizó sobre las novelas de Carroll, efectivamente aporta algo más, ya que retoma algunos elementos, como personajes, ambientes, escenarios, parte de la estructura dramática, algunas situaciones que se presentan en los textos, incluso el conflicto mismo, y les da un giro, los fusiona de tal forma que quede una nueva historia, por lo que dicha adaptación entra en la categoría de una obra **inspirada en**, es decir, se trata de una **adaptación libre**, pues no es totalmente fiel/ literal a la obra original.

Pero lo más importante aquí es que Burton hace su adaptación basándose en las dos novelas de Carroll (*Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo...*) tomando los elementos antes mencionados, pero fusionándolos, haciendo una mezcla de los personajes de uno y escenarios del otro texto, obteniendo una singular combinación de imágenes al estilo burtoniano reflejada en su film.

Al ser una adaptación inspirada en ambas novelas de Carroll, en su film Burton tuvo la libertad de modificar muchas de las características, tanto físicas como psicológicas y de carácter de los personajes, incluso cambió muchas de las funciones que Carroll había asignado a cada uno, les otorga función a quienes no la tenían o les cambia el papel que desempeñaban dentro de la historia. Al Sombrerero de Carroll, que era un personaje demente, pero con un mal carácter, grosero, generador de caos, Burton lo presenta también loco, pero más sensible, analítico, carismático, y de ser un enemigo de Alicia en la novela, en el film se convierte en su compañero fiel y guía.

El Lirón de la novela igualmente era un personaje trastornado, pasivo y, como el Sombrerero, también molesta y ofende a Alicia, pero en el film sufre un cambio sobresaliente, pues Burton lo cambia de género, ahora es una Lirón que, contraria al de la novela, es totalmente valiente, atrevida e intrigosa y apoya a Alicia.

Esto tiene su justificación en el tipo de adaptación que Burton hace de los textos de Carroll, pues como su definición lo dice, en la adaptación libre la obra resultante va a contener nuevas significaciones de los elementos que componen a la obra original. La finalidad de estos cambios es permitir que la

acción avance, que se refuerce esa estructura de personajes que en Carroll no está caracterizada por clasificarse en buenos y malos que luchan por obtener un objeto de interés. Burton cambia esta estructura, pues ya ubica a los personajes dentro de una batalla, hay un conflicto entre buenos y malos, quienes para lograr sus objetivos necesitan de ayudantes, de ahí que Burton haya tomado personajes de ambos libros para completar su clasificación.

Para dar mayor importancia a algunos personajes, Burton les asignó la representación de algún elemento simbólico; por ejemplo el Bandersnash, ese perro gigante que al principio enfrentó a Alicia y después se volvió su aliado, simboliza el prototipo de los perros guardianes; también se identifica el papel del Sombrero representando el arquetipo de la amistad, quien además de ser el acompañante fiel de Alicia, simboliza con sus acciones la bondad, la sensibilidad, pero también la locura; el personaje de Stayne, el caballero de la Reina Roja, igualmente es relevante por poseer características propias del prototipo del traidor, del mentiroso y manipulador.

Así pues, se deduce que Burton recurrió a varios estudios sobre los personajes al momento de re-crear las novelas de Carroll, pues al asignarles una función específica tuvo que haber leído a Propp y su "Morfología del cuento", donde habla precisamente de las funciones de los personajes. Asimismo, tuvo que haber conocido la clasificación de los arquetipos más recurrentes en filmes y narraciones, tal como la que propone Vogler.

Lo mismo en cuanto a las características de los sueños, al trasladar personajes del mundo real de Alicia al del País de las Maravillas, traslado que Alicia misma lleva a cabo al pensar que se trata de un sueño. Esta referencia la encontramos en Freud cuando, en su "Interpretación de los sueños", menciona que la persona que sueña lleva elementos del mundo real a su sueño, en donde aparecen "modificados" en cierta forma, pero que conservan, sobre todo, algunas características ya sea físicas o de carácter. Esto nos indica que posiblemente Burton leyó a estos autores y refleja esa influencia en su film.

La estructura dramática y los diálogos que Burton maneja en el film son retomados en parte de las novelas de Carroll, pero que en el proceso de adaptación son modificados, dando como resultado una historia lineal que se

ve interrumpida por una “aventura”—que en realidad es casi todo el film—de Alicia; aventura que ella misma cree es un sueño más, pero al final descubre que ya había estado en ese lugar, al que llaman “Wonderland” (País de las Maravillas).

Efectivamente, la estructura dramática cambia, pues en las novelas se trata de un sueño de Alicia, en el que viaja a ese “País de las Maravillas” en una y al otro lado del espejo en la otra. Y, elementos como el objeto de interés, el conflicto, la aparición del problema, el momento de crisis, la complicación del problema, el clímax y la resolución del conflicto, se identifican tanto en el film como en las novelas.

En cuanto a los diálogos, Burton conserva algunos literalmente, otros son modificados, pero siguen manteniendo la esencia fundamental de los originales, como el de los jardineros, en la novela, que explican a Alicia que están pintando las rosas de rojo, porque por equivocación las plantaron blancas y si la Reina de Corazones lo descubría iba a mandar que les cortaran la cabeza, el cual pasa al film cuando la que iba a ser suegra de Alicia hace referencia a que sus jardineros plantaron rosas blancas en lugar de las rojas que ella pidió y Alicia le contesta que sólo debe pintarlas de rojo. O cuando el Sombrero del film refiere a algunas de las frases que el Sombrero de la novela también menciona, en contextos y situaciones distintas, pero que conservan gran parte importante de la estructura de las originales: “Estoy investigando cosas que empiecen con la letra M” y “¿Sabes de causalidad por qué un cuervo es igual que un escritorio?”.

Esto nos lleva a reiterar que Burton toma algunos personajes, escenarios, ambientes, diálogos, aspectos de la estructura dramática, el conflicto o el objeto de interés de la obra de Carroll, les agrega su toque personal y crea su propia historia. Y, es esta manera de manejar los elementos tomados de la obra original, la que permite deducir que se trata de una historia inspirada en estas dos obras de Carroll (*Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*) y, por tanto, al ser una adaptación libre de dichos textos, no se le debe exigir a Burton que su film contenga literal y fielmente todos los elementos de las obras originales.

No se trata, pues, de querer encontrar en el film de Burton tal cual los personajes, las situaciones, los escenarios, los diálogos, la estructura dramática y la historia misma que presenta Carroll en sus libros, sino de adentrarnos simplemente en el País de las Maravillas que Burton recrea a partir del de Carroll y dejarnos envolver por el ambiente burtoniano que encontramos en él.

Ficha filmográfica del film

Alicia en el país de las maravillas. Título original: *Alice in Wonderland*.
Dirección: Tim Burton. Producción: Richard D. Zanuck, Joe Roth, Suzanne Todd Y Jennifer Todd. Guion: Linda Woolverton. Música: Danny Elfman.
Fotografía: Dariusz Wolski. Montaje: Chris Lebenzon. Reparto: Johnny Depp, Anne Hathaway, Helena Bonham Carter, Crispin Glover, Mia Wasikowska. Con las voces de: Stephen Fry, Alan Rickman, Michael Sheen, Timothy Spall.
País(es): Estados Unidos/ Reino Unido. Año: 2010. Género: Fantasía/aventura.
Duración: 108 minutos. Distribución: Walt Disney Pictures. Productora: Tim Burton Animation Co. / Walt Disney Productions.

Fuentes de Internet:

- María Elena Camba, “Alicia en el país de las maravillas” en: [http://formacion-docente.idoneos.com/index.php/Literatura_Infantil/Alicia en el Pa%C3%ADs de las Maravillas](http://formacion-docente.idoneos.com/index.php/Literatura_Infantil/Alicia_en_el_Pa%C3%ADs_de_las_Maravillas) (consultado el 09-mayo-2011)
- Rodríguez Bello, Luisa. “Aventuras de Alicia en el país de las maravillas (Alice’s adventure in wonderland): De la metafísica y la lógica a la estética” en *Investigación y Postgrado* [online]. abr. 2003, vol.18, no.1, p.86-98 en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316- (consultado el 09-mayo-2011)
- Gabriela Baby (Redactora free lance en El Cronista Comercial de Argentina) en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/.../sitio/caosenpais.pdf> (consultado el 09-mayo-2011)
- http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/index (consultado el 10-mayo-2011).
- http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Baum,%20Lyman%20-%20El%20mago%20de%20Oz.pdf (Consultado el 10-mayo- 2011).
- Manuel Cuéllar. “Tim Burton en el país de las pesadillas”, Londres 22 de marzo de 2010, en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Tim/Burton/pais/pesadillas/elpepucul/20100322elpepucul_7/Tes, (consultado el 25-julio-2011)

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*, tr. Enrique I., Barcelona, México, Paidós, 1986.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, 3a ed., Madrid, Rialp, 1999.
- Bettetini, Gianfranco. *Cine: Lengua y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual: Problemas de la comunicación fílmica y televisiva*, tr. Vicente Ponce, Madrid, Cátedra, 1984.
- Bettetini, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*, tr. Juan Díaz de Atauri, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Beuchot, Mauricio; Lizarazo Arias, Diego (coordinador). *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad*, México, D.F., Siglo XXI, 2007
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas; Al otro lado del espejo*, México, "Sepan cuántos..." Porrúa, 2010.
- Carroll, Lewis. *Fantasmagoría*, traducción, Javier La Orden Trimollet, Alba, Barcelona, 2000.
- Carroll, Lewis. *La caza del Snark. Paroxismo en ocho espasmos*, en vers. de Leopoldo María Panero, Libertarias, Madrid, 1982.
- Carroll, Lewis. *Silvia y Bruno*, traducción, Leonardo Domingo, Edhasa, Barcelona, 2002.
- Circulo Éranos I: Kerenyi, K. (et al.). *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Antrophos, 1994.
- Comparato, Luis Felipe. *De la creación al guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión*, Buenos Aires, La Crujía, 2005.
- Dmytryk, Edward. *El cine: concepto y práctica*, tr. Rodolfo Pina García, México, Limusa/Noriega, 1995.
- Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*, tr. María Luisa Puga, México, Siglo XXI, 1986.

- Ballon Aguirre, Enrique; Rivera Rodas, Oscar, (et al.). *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002.
- Faro Forteza, Agustín. *Películas de libros*, España, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- Gattégno, Jean. *Lewis Carroll*, tr. Federico Navarrete Linares, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Hernández Les, Juan. *Cine y literatura: la metáfora visual*, Madrid, JC, 2005.
- Hyde, Margaret O. *Jung para principiantes*, tr. Leandro Wolfson, Buenos Aires, Era naciente, 1992.
- J.B., Fages; B. Ferry; P. Cornille, *Diccionario de Comunicación*, Buenos Aires, Editor 904, 1977.
- Jacobi, Jolande Székács. *Complejo, arquetipo y símbolo: En la psicología de C. Yung*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*, tr. Luis Escolar Bareno, Barcelona, L. de Caralt, 1977.
- Krippendorff, Klaus. *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*, tr. Leandro Wolfson, Barcelona, México, Paidós, 1990.
- Linares, Marco Julio. *El guión: elementos, formatos, estructuras*, 5a ed., México, Alhambra, 1994.
- Lotman, Yuri. *Estética y semiótica del cine*, tr. José Fernández Sánchez, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*, 2ª ed., prólogo de Simón Feldman, tr. María Renata Segura, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.
- Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio: Cine y lenguaje*, tr. Mar Linares García, Madrid, Akal, 1990.
- Neveleff, Julio. *Clasificación de géneros literarios*, Buenos Aires, Novedades educativas, 1997.
- Oberti, Liliana. *Géneros literarios: composición, estilo y contextos*, Buenos Aires, Longseller, 2002.

- Olabuenaga, Teresa. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*, México, Trillas, 1991.
- Panadero, David G; Parra, Miguel Ángel. *Tim Burton: diario de un soñador*, 2ª ed., Madrid, Jaguar, 2008.
- Pecori, Franco. *Cine, forma y método*, tr. Dolores Giovanni Cantieri, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Pericot i Canaleta, Jordi. *Mostrar para decir: la imagen en contexto*, prólogo de Jordi Berrio, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2002.
- Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*, México, Trillas, 1980.
- Prieto Castillo, Daniel. *Elementos para el análisis de mensajes*, México, Instituto Latinoamericano de la comunicación educativa, 1982.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, 10ª ed., tr. E. M. Meletinskiï, España, Editorial Fundamentos, 2000.
- Reyes Bercini. "Personaje: la perspectiva del arquetipo" en *Diplomado de Guionismo de televisión educativa y cultural*, Módulo X. Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa.
- Salisbury, Mark (editor). *Tim Burton por Tim Burton*, 3ª ed., prólogo Johnny Depp, tr. Manu Berástegui y Javier Lago, Barcelona, Alba, 2009.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, prólogo de Jorge Urrutia, Barcelona, Paidós, 2000.
- Wolf, Sergio. *Cine/literatura: ritos de pasaje*, Buenos Aires/México, Paidós, 2001.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, Unidad Xochimilco, 2003.
- Zecchetto, Victorino (coordinador); Dallera, Osvaldo (et al.). *Seis semiólogos en busca del lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Veron*, Buenos Aires: Centro de Integración, Comunicación, Cultural y Sociedad, La Crujía, 1999.
- Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Buenos Aires, La Crujía, 2003.