
Sueños animados
Propuesta para un análisis comparativo entre *Alicia en el
País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, y *Alice*,
de Jan Švankmajer

Rosa-Anna Ferrando-Mateu
al097391@uji.es

I. Resumen

104



El presente trabajo gira en torno a la obra del cineasta de animación checo Jan Švankmajer (Praga, 1934) y más concretamente en su largometraje *Alice (Něco z Alenky, 1988)*, una adaptación de la obra *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, publicada en 1865. Se propone un estudio comparativo entre el texto literario y el texto fílmico y, de forma secundaria y como consecuencia de lo anterior, se pretende profundizar en el análisis de este cineasta y en algunas de sus constantes temáticas; en particular, la infancia y los sueños, etc., como motivos que condensan cierto espíritu surrealista.

Palabras clave: surrealismo, sueños, Švankmajer, Carroll, Alicia, animación, *stop-motion*.

II. Introducción

Švankmajer es uno de los cineastas más reconocidos en el campo de la animación, si bien su obra transita por diferentes disciplinas artísticas: dibujo, pintura, escultura, poesía e ilustración. Pese a ello, es fundamentalmente conocido por su trabajo cinematográfico, vinculado al truco y la animación, y a la mezcla de técnicas como la imagen real y el *stop-motion*. Desde un punto de vista temático, su trabajo gira en torno a dos cuestiones principales, la libertad y la manipulación, que se repiten una y otra vez a lo largo de su producción, lo que le ha llevado a afirmar que en cierto modo toda su obra es una misma y única película, con múltiples versiones (Álvarez, 2012). Y es precisamente en relación con el primer tema citado, la libertad, donde los sueños y la infancia se presentan en su obra como momentos o espacios de suspensión de las normas establecidas.

Alicia se duerme en las primeras hojas del libro y también en los primeros minutos de la película, de forma que toda la historia que ocurre a continuación es (tal vez) un sueño. Espacio intermedio que los surrealistas y, más concretamente André Breton, nos decían que mediante esos *vasos comunicantes* entre el mundo de la vigilia y el mundo del sueño encontramos el surrealismo y con él conseguiremos la libertad. Švankmajer, mediante esos vasos comunicantes, consigue que lo animado tome vida y que los objetos cotidianos se metamorfoseen tomando propiedades que no le corresponden por naturaleza. Debido a la vinculación de Švankmajer con el surrealismo –en 1970 se afilió al grupo surrealista checo– no nos ha de extrañar que adaptara la obra literaria de Carroll, que constituye un claro referente del movimiento surrealista.

Junto a los sueños, Švankmajer también decía que es en la infancia cuando los seres humanos somos más libres (2014:108) ya que las normas y la razón aún no han repercutido en nuestro ser. Esta idea

también la vemos reflejada en las cartas que escribió Lewis Carroll, donde le dice a la Alicia mujer que aún consigue ver en el fondo de ella a esa niña que fue (Carroll, 2013: 139). Por su parte, André Breton ya nos deja ver la importancia de la infancia para conseguir esa liberación (1991: 118):

la resistencia básica que el niño opondrá siempre a quienes tiendan a modelarlo, y luego a reducirlo, limitando más o menos arbitrariamente su magnífico campo de experiencias.

No sólo en la película *Alice*, sino en gran parte de su obra, Švankmajer nos muestra como la sociedad y la familia desde la infancia se dedican mediante castigos y normas a cambiarnos y moldearnos según sus necesidades.

Podemos encontrar múltiples adaptaciones de la obra de Lewis Carroll. En 1933, la dirigida por Norma Z. McLeod; la versión animada llevada a cabo por Disney en 1951, que no satisfizo a la críticos (incluso Švankmajer afirma en una entrevista que «Disney es el mayor corruptor de la imaginación infantil de la humanidad»); la adaptación para televisión en formato de larga duración realizada en 2009 por Nick Willing, y, ya para finalizar, aunque quedan muchas más, la última versión que encontramos, dirigida por Tim Burton en 2010. Pese a ello, nos centraremos en la de Švankmajer porque en esta, tanto sus personajes como las acciones ocurren enteramente dentro de la novela *Alicia en el País de las Maravillas*.

Hemos podido comprobar que apenas existe literatura académica especializada en castellano, con lo cual pensamos que este estudio puede suplir estas carencias y aprovecharemos, siendo Švankmajer un artista contemporáneo surrealista, y justificaremos en este trabajo que sigue vigente este movimiento de vanguardia.

III. Objetivos

En esta investigación se propone un análisis comparativo entre *Alice* de Švankmajer y el libro de Lewis Carroll, para examinar los mecanismos de translación que emplea el cineasta, qué es lo que se pierde y qué es lo que consigue mantener fiel al texto. En este sentido, cabe señalar, que mientras las diferentes adaptaciones cinematográficas combinan referencias tanto de la novela, *Alicia en el País de las Maravillas*, como de su secuela, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, la película de Švankmajer se centra exclusivamente en la primera, de forma que cabe ser considerada *a priori* la adaptación más fiel a la novela de Carroll.

Para ello, analizaremos las estrategias adoptadas en esta translación e intentaremos discernir de qué forma, si es que lo hace, se mantiene el espíritu original de la novela al tiempo que algunos de sus motivos se incorporan al universo surrealista propuesto por Švankmajer. En este sentido, y como veremos con más detalle a continuación, conviene

señalar que las referencias a Lewis Carroll ya estaban presentes en su obra con anterioridad, como sucede en el cortometraje *Jabberwocky* (1971), basado en un poema del mismo escritor en inglés.

En suma, este análisis comparativo –centrado en las transformaciones que han experimentado la trama, el tratamiento de los personajes y los espacios– nos permitirá, por último, examinar cómo el autor checo inserta los motivos presentes en la obra de Carroll –la infancia y el sueño– a través de un prisma surrealista.

IV. Metodología

Para la elaboración de este trabajo, hemos ido en primer lugar a las fuentes, esto es, a las obras de los dos autores, Lewis Carroll y Jan Švankmajer, los cuales están detrás de la creación de la Alicia literaria y la cinematográfica. Para poder conseguir todos los objetivos planteados se ha realizado una fase destinada a la búsqueda de documentación que aporte información a nuestro tema de investigación. Tras ello se ha procedido a la fase hermenéutica con la lectura del material conseguido que nos servirá para contextualizar la obra a analizar.

Una vez finalizada dicha tarea se ha procedido al análisis comparativo entre ambas obras de acuerdo con el modelo analítico propuesto por José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000). Sánchez Noriega hace una división a la hora de clasificar el tipo de una adaptación de un texto literario: según la dialéctica fidelidad/creatividad, según el tipo de relato, según la extensión y según la propuesta estético-cultural. Nuestro estudio lo centraremos de manera específica según la dialéctica fidelidad/creatividad, y la consideraremos una adaptación como transposición (se reconoce los valores de su obra y a su vez encontramos entidad por sí mismo). En este punto estudiaremos la narración de la acción, la temporalidad y el espacio. Luego también nos fijaremos en la adaptación según la extensión (reducción o ampliación de acciones, personajes, diálogos). También prestaremos atención a todo lo que le acompaña, a las imágenes y a la utilización del sonido y de la música. Y una vez realizado este análisis comparativo, interpretaremos los resultados de los cuales sacaremos unas conclusiones.

V. Marco teórico

5.1. Del libro a la pantalla. Intertextualidad y traslación

Umberto Eco ya nos decía en su obra *La definición de arte* (1972) que para hablar de las relaciones o analogías entre cine y literatura es conveniente distinguir entre las características específicas de estas dos formas de arte. La diferencia principal es que uno utiliza palabras-conceptos y otro, imágenes. En el caso de la literatura, el estímulo es



provocado por un signo lingüístico (a través de una operación compleja), Eco (1972: 194):

una exploración del «campo semántico» ligado a dicho signo, hasta que, sobre la base de los datos del contexto, el signo evoque, con la aceptación apropiada, una suma de imágenes capaces de estimular emotivamente al receptor.

Por el contrario, el caso de estímulo a través de una imagen el proceso es inverso, «la primera reacción frente a la imagen no es, no ya intelectual, sino ni siquiera “intuitiva” [...] es precisamente fisiológica» (Eco, 1972: 195).

Robert Stam, en su capítulo «Del texto al intertexto» que podemos encontrar en su libro *Teorías del cine* (2001: 235-246), nos explica el concepto de intertextualidad y como este no se puede reducir a cuestiones de influencias o de las fuentes de un texto, sino también es cuando entendemos que un texto está relacionado con otros textos, o las relaciones de un texto con sus circunstancias históricas y su contexto. Y como, según Stam (2001: 244)

las adaptaciones se encuentran atrapadas, por definición, en una continua vorágine de transformaciones intertextuales, de textos que generan otros textos en un proceso incesante de reciclaje, transformación y transmutación, sin un punto de origen claro.

Según José Luis Sánchez Noriega, en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) hablamos de trasvases para referirnos a todas esas creaciones artísticas cuyo origen se encuentra en textos previos. Aún así (2000: 24)

no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios expresivos exige hacer un obra original [...] y tanto que el genio artístico desborda el mero comentario para proponer una creación genuina.

Él distingue entre los trasvases que dan lugar a una obra nueva, de las adaptaciones que necesariamente son subsidiarias de la obra original.

¿Cómo podemos definir el término *adaptación*? Para Sánchez Noriega podemos entender una adaptación como (2000: 47):

el proceso por el que un relato, la narración de una historia expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

Por otra parte, y teniendo en cuenta la adscripción de Švankmajer al surrealismo, conviene detenerse en estudios centrados específicamente en las adaptaciones realizadas por otros directores de raigambre

surrealista, como Luis Buñuel. Es el caso del libro *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, de Antonio Monegal (1993). En concreto nos interesan los capítulos «Ejes de traslación» y «Composición del signo», donde nos explica cómo el director surrealista traslada del papel a la pantalla, poniendo de ejemplo la novela *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, y la película *Abismos de pasión* (1953). De momento, Monegal rechaza el término *adaptación*, y prefiere *traslación*, (Monegal, 1993: 105):

por lo que tiene de movimiento de traslado del texto, incluso entre soportes materiales, y por las implicaciones que aporta al concepto de la palabra inglesa *translation*, que significa precisamente traducción.

De este modo, de acuerdo con el autor, en la adaptación de un libro – si la película quiere mantenerse fiel– no hay mucho margen para la libertad del autor o director. Por lo tanto, siguiendo su argumentación, en los surrealistas, como Jan Švankmajer o Luis Buñuel, los procedimientos que utilizan para adaptar un texto no atienden a criterios de fidelidad; más que fidelidad hay que ver los diversos grados de desviación, fijándonos tanto en lo que se cambia como lo que se queda intacto (Monegal, 1993: 113).

Aún así, Sánchez Noriega (2000: 47) nos habla indistintamente de «adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente». Pese a estas disquisiciones, en este estudio adoptamos la perspectiva de Monegal centrada en el concepto de traslación –que enfatiza la desviación–, si bien desde un punto de vista metodológico, como expondremos más adelante, nos serviremos del modelo de análisis comparativo propuesto por Sánchez Noriega.

5.2. Surrealismo: orígenes, motivos y vigencia

En 1919, previa a la formación del grupo surrealista, Philippe Soupault, André Breton y Louis Aragon publican, por primera vez, la revista *Littérature*, con orientación dadá. Ese mismo año Breton propone a Soupault escribir un libro sin premeditación, sin un tema propuesto y sin una posterior corrección, de esto modo surgió *Los campos magnéticos*. En un principio, Breton quiso denominar esta forma de escribir «escritura mecánica» o «escritura de pensamiento», pero al final decidió llamarla «surrealista» en homenaje a Guillaume Apollinaire, quien creo el adjetivo *surrealista*, para expresar una vuelta a la naturaleza pero sin imitarla.

En agosto de 1924 aparece *Una ola de sueños* de Louis Aragon y en octubre de ese mismo año, *Manifiestos del surrealismo*, de André Breton. Ambos textos son crónicas de un momento, de unas vivencias en cuyo centro están los sueños.

Una ola de sueños es interesante porque aquí asistimos a una narración acerca del nacimiento del surrealismo que complementa la

expresada por Breton en *Manifiestos del surrealismo*. En ambos casos se señala el año 1924 como el inicio de una nueva era surrealista, según Aragon (2004: 63):

1924: bajo este número que sostiene una daga y arrastra tras de sí una siembra de peces-luna, bajo este número ornado de desastres, extrañadas estrellas en sus cabellos, el contagio del sueño se expande por los barrios y las campiñas.

Tras la creación oficial ese mismo año del movimiento en el mes de octubre, se aceleran los acontecimientos y, en diciembre de ese mismo año, la revista *Littérature* pasa a llamarse *La Révolution Surréaliste*, dando comienzo una nueva acción colectiva. Según Walter Benjamin el surrealismo en sus inicios (2013: 33):

irrumpió sobre sus fundadores como una ola cargada de sueños, se anunció como el más cabal, concluyente y absoluto de los movimientos. Hacía suyo cuanto tocaba. Parecía que la vida sólo merecía la pena si el umbral entre vigilia y sueño quedaba anulado por un ingente flujo de imágenes; el lenguaje parecía serlo sólo si sonido e imagen, imagen y sonido se interpretaban con la automática y feliz exactitud que no dejaban resquicio alguno por donde insertar la ficha del «sentido». Imagen y lenguaje se imponían.

Otra obra necesaria para entender la conexión que existe entre el mundo de la vigilia y el mundo de los sueños es el libro que redacta André Breton entre 1931 y 1932, *Los vasos comunicantes*, centrado también en el sueño, y, como el título indica, la conexión entre el mundo de los sueños y el de la vigilia y como estos actúan como dos vasos comunicantes entre los cuales no existe barrera alguna (Sebbag, 2013: 32).

Aún teniendo sus orígenes en Francia, el movimiento surrealista pronto se extendió por todo Occidente, y años más tarde llegó a formarse el grupo surrealista checo al cual perteneció Švankmajer. Por otra parte, cabe considerar, de acuerdo con Cristina Díaz (2004: 80), que:

el surrealismo supera la categoría de escuela artística para convertirse en una filosofía de vida, en una nueva forma radical de ver el mundo, pues propone fórmulas para alcanzar una existencia plena mediante la liberación de todo aquello que constriñe el espíritu humano.

El propio Švankmajer tampoco se limita a encerrarlo como un movimiento artístico más, sino que para él es una actitud ante la vida, cuyo objetivo principal sigue siendo transformar el mundo y cambiar la vida (2012: 65 y 69):

Por encima de todo, el surrealismo no es arte. Es un cierto estado de espíritu que ni comienza con el primer manifiesto de 1924 ni termina con la Segunda Guerra Mundial (ni con la muerte de Breton). El surrealismo es un viaje a las profundidades del alma, como la alquimia y el psicoanálisis. Sin embargo, a diferencia de estos, no es un viaje individual sino una aventura colectiva. [...] A los ojos de un público poco informado, el carácter simbólico del surrealismo se

asocia con una «estética surrealista». El surrealismo es mucho más: una visión del mundo, una filosofía, una ideología, una psicología, una magia.

De nuevo, como con anterioridad lo habrán dicho los surrealistas, Švankmajer considera que es en la infancia (incluso la compara con los sueños) donde más libertad tiene la imaginación. El imaginario de Švankmajer surge en el punto donde coincide la imaginación infantil y la magia. Este es uno de los motivos por el cual se siente atraído por el cuento de Carroll y las aventuras de Alicia, donde la realidad y el sueño se encuentran comunicados (Švankmajer, 2012: 71):

Si tuviera que comparar el sueño con algo, lo haría con la infancia. Los sueños son una extensión de la infancia. Para mí son, en verdad, un mensaje, quizá un augurio, algunas veces un puzle, e incluso un objeto de análisis. Depende del tipo de sueño, y sobre todo, de qué modo me estimula su contenido «misterioso» durante la vigilia, puesto que no todos los sueños tiene la misma carga emotiva. *Něco z Alenky* (Alicia), tal y como la rodé y, por supuesto, tal y como la concibió Lewis Carroll en su escrito, es un sueño infantil. [...] El sueño se fusiona con la realidad según el principio de los «vasos comunicantes».

Como ya hemos dicho en la introducción, desde los inicios del surrealismo aparece la figura de Lewis Carroll como un claro referente, ya que de algún modo se anticipa a la «escritura automática» del este. Estando siempre presente por su manera de escribir y de contarnos historias en las que parece que se ha perdido el sentido, y el absurdo reina entre las palabras, mezclando el sueño y la realidad, y tomando elementos domésticos de la vida cotidiana otorgándoles el don de la magia. Ya André Breton, en su *Antología del humor negro*, lo nombra (1991: 117):

La importancia del «non-sens» en Carroll reside en el hecho de que constituye para él la solución vital de una contradicción profunda entre la aceptación de la fe y el ejercicio de la razón por una parte; y por otra, entre la aguda conciencia poética y los rigurosos deberes profesionales.

Esa lucha que mantienen la lógica y la razón con el mundo de la imaginación y los sueños es la que ganarán con el surrealismo: la imaginación de la infancia que hemos perdido, de forma que, de acuerdo con Breton (1991: 117), «la complacencia hacia el absurdo vuelve a abrir al hombre el reino misterioso que habitan los niños». Es tal la importancia de la infancia que en el inicio de su *Manifiestos del surrealismo* ya deja plasmado que es gracias a ella que conseguiremos volver a darle a la imaginación el lugar que le corresponde, ya que los seres humanos vivimos bajo el imperio de la lógica y del racionalismo (2009: 15-16):

Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples

vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias materiales parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos. Pero no se llega muy lejos a lo largo de este camino, y no se trata solamente de una cuestión de distancia. Las amenazas se acumulan, se cede, se renuncia a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación que no reconocía límite alguno, ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas.

El arte surrealista rechaza plasmar los objetos de una manera realista. Los sueños, los trances hipnóticos, la histeria, incluso la locura serán la base para encontrar el material para realizar sus obras. De acuerdo con Díaz (2004: 82):

el arte surrealista plasma una realidad psicológica al interesarse los creadores por lo que se halla dentro de la mente más que por retratar el mundo circundante. Este interés por todo tipo de fenómenos mentales hará posible un arte compuesto por complejos procesos simbólicos, cuya consecuencia inmediata será ignorar el principio de realidad.

El cine desempeña un papel importante en el surrealismo. Al tratarse de imagen en movimiento, los surrealistas consideraron el cine como que este tenía más capacidad que las otras artes para reproducir el fenómeno onírico. Como expone Emilio Sanz (1983: 94):

los surrealistas convirtieron el cine en preocupación más que en realizaciones de sus sueños renovadores. El único que convirtiera sus sueños en realidades, en cine, fue Luis Buñuel. Sin Buñuel no existiría un cine realmente surrealista.

Junto a Buñuel, nombres como Salvador Dalí, Robert Desnos, Phillippe Soupault, Georges Huguet, etc., se encuentran relacionados al cine y al surrealismo.

Podemos situar el inicio del cine surrealista con las películas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), de Luis Buñuel y Salvador Dalí; estas son el mejor díptico surrealista que ha dado el cine: la primera con un mayor grado de onirismo y poesía, la segunda con mayor coherencia narrativa y provocación. Ya nos decía Buñuel en su conferencia «El cine, instrumento de poesía», impartida en 1958, que (Buñuel, 2001: 39):

el mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.

Pero antes de pasar a la figura de Luis Buñuel nos detendremos a comentar brevemente la obra de Hans Richter. Aunque en un principio

fue dadaista pronto se convirtió al surrealismo. Entre 1944 y 1947 realiza su película *Sueños que el dinero puede comprar*, ya totalmente surrealista y, como comenta Sanz (1983: 97):

compuesta de siete secuencias poéticas ligadas entre sí por la historia de un joven que, después de descubrir que sus ojos impresionaban los sueños decide comercializar su curiosa particularidad. Estos sueños fueron ideados por Alexander Calder, Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst..., realizados todos por Hans Richter.

Es una de esas películas extrañas e intempestivas, donde lo real y lo escénico, el sueño y la vigilia, se mezclan sin una dimensión verdadera. La obra de Hans Richter se pudo llevar a cabo, ya que en tiempo de posguerra los artistas pertenecientes a las vanguardias europeas coincidieron en Estados Unidos. Entre 1955 y 1958 vuelve a repetir el experimento con *8 x 8*, en el que también intervienen Calder, Duchamp, Max Ernst... y, además, Arp, Tanguy, Dortha Tanning, José Luis Sert y Jean Cocteau.

Volviendo a Luis Buñuel, este sentía pasión por los sueños y fue esta pasión la que le hizo acercarse al surrealismo, como dirá en sus memorias *Mi último suspiro*, escritas en 1982 (Buñuel, 2008: 78):

Si me dijeran: te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos; porque el sueño sólo existe por el recuerdo que lo acaricia.

Esta frase es enormemente significativa, pues nos da una idea de la fascinación que los surrealistas tenían por ese mundo al margen de la razón que nos pueden prestar tan excepcionales momentos para recordar.

Un perro andaluz fue escrito por Salvador Dalí y Luis Buñuel en apenas una semana del mes de febrero del mismo año de su estreno, 1929, siguiendo la regla de «no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional» (Buñuel, 2004: 87). Muy significativamente, su nacimiento se produce a partir de dos sueños, uno de Dalí y el del propio Buñuel.

Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y al llegar a Figueras yo le conté un sueño que había tenido poco antes en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me contó que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas.

Después del éxito de *Un perro andaluz*, Buñuel fue a reunirse con Dalí en Figueras para trabajar en una nueva película. A los dos o tres días se da cuenta de que algo no funciona, no consiguen ponerse de acuerdo en ninguna de las ideas que se proponen. Al parecer el encanto de *Un perro*

andaluz se había perdido: «De la noche a la mañana, Dalí ya no era el mismo. Toda concordancia de ideas desapareció entre nosotros, hasta el extremo de que yo renuncié a trabajar con él en el guion de *La edad de oro*» (Buñuel, 2004:81). Al final, el guion lo escribe Buñuel a solas, aun así, Dalí le envía varias ideas por carta y alguna de ellas aparece en la película: un hombre andando con una piedra en la cabeza pasea por un parque y pasa junto a una estatua con una piedra en la cabeza también. Una imagen típicamente daliniana.

Švankmajer inicia su decálogo indicando qué hacer para garantizar una buena película (2014: 111) «graba en tu espíritu que la poesía es solo una». La importancia de la poesía en el cine surrealista la podemos encontrar en palabras de Buñuel durante una conferencia impartida en México, en diciembre de 1958, bajo el título «El cine, instrumento de poesía» en la que nos decía (2001: 39): «el cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía». No solo coinciden en la importancia de la poesía en la realización de su arte, ambos están de acuerdo en el rechazo de las grandes producciones, y más de aquellas que están realizadas para agradar a un gran número de espectadores. El cine surrealista de Buñuel es un claro referente para Švankmajer. De acuerdo con Pascal Vimenet (2010: 47), «sus películas, sean de ficción o de animación, se construyen, como en el cine de Buñuel, sobre tramas que oponen las convenciones sociales al deseo individual».

Las técnicas de animación que utiliza Švankmajer le permite cruzar y mezclar los mundos de los sueños y la vigilia como lo hicieron antes los primeros surrealistas. La animación cuadro a cuadro (también conocida como *stop-motion*) «supone una subversión de lo fotografiado, una irrupción o intervención de los objetos que vemos moverse en la pantalla, que ocurre en el intervalo entre toma y toma» (Eseverri, 2009:3). De este modo da vida a objetos que carecen de ella, en el cine de Švankmajer cualquier cosa puede animarse repentinamente.

VI. Conclusiones

En este estudio proponemos examinar los mecanismos y las estrategias de adaptación –a partir de un modelo teórico y metodológico sustentado en la narratología– que Jan Švankmajer utiliza para trasladar el texto literario de Lewis Carroll a una obra audiovisual, en la que, de acuerdo con su estilo característico, el cineasta checo combina la imagen real y la animación de objetos mediante la técnica de *stop-motion*. Además, a través de un trabajo de revisión bibliográfica, señalaremos tanto la vinculación del director con el movimiento surrealista, como la influencia que en este movimiento de vanguardias («una forma de vida» para Švankmajer, como hemos expuesto) tuvieron el personaje y el universo onírico articulados por Carroll. André Breton en su *Antología del humor negro* nos dirá que «no se puede negar que la mirada de Alicia

gravita vertiginosamente en el centro de la verdad, sobre un mundo de inadvertencia, de inconsecuencia y, por decirlo todo, de inconveniencia» (1991: 118). En suma, no podemos olvidar que Alicia y Lewis Carroll tienen un lugar importante en los referentes del surrealismo.

Švankmajer dirá respecto a su adaptación de esta obra clásica de la literatura que no es exactamente una adaptación, sino que es más una interpretación de autor (2014: 90).

No sigo los objetivos del autor sino los míos propios. No me interesa saber lo que el autor quería decir con tal o cual cosa, sino en qué medida un motivo concreto se relaciona con mis propias experiencias (sentimientos).

En nuestro estudio, queremos mostrar cómo la película mantiene un alto grado de fidelidad al texto original, ya que este se centra exclusivamente en las aventuras que vive Alicia en ese texto y no en su secuela. Y cómo Švankmajer consigue trasladar las palabras del texto de Lewis Carroll a imágenes, de forma que *Alice* es una de las películas que mejor muestra ese país de las maravillas, donde el espectador consigue ver el absurdo, lo siniestro y el humor durante el filme, elementos presentes en el surrealismo.

Por otra parte, la infancia y los sueños son dos estados importantes en el surrealismo: en los sueños, los objetos y las personas, al no regirse por las normas de la lógica y la razón, pueden sufrir una serie de metamorfosis y adquirir características plurales que en buena lógica no le corresponden; tanto en el texto de Carroll como en el film de Švankmajer las metamorfosis son numerosas. Para los surrealistas y, junto con ellos, Švankmajer, soñar adquiere tal importancia que supera a lo que pueda ocurrir en estado de vigilia. Ellos encuentran en los sueños una forma de liberación de los seres humanos y un modo de huir de las normas establecidas, de la lógica y la razón. Para Švankmajer, como surrealista, es en el inconsciente donde encontrar el lugar del deseo y la libertad.

VII. Bibliografía

- ARAGON, L. (2004): *Una ola de sueños*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- BENDAZZI, G. (2003): *Cartoons. 110 años de cine de animación*, Ocho y medio, Madrid.
- BENJAMIN, W. (2013): *El surrealismo*, Casimiro libros, Madrid.
- BONET CORREA, A. (coord.) (1983): *El surrealismo*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- BRETON, A. (1991): *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- (2009): *Manifiestos del surrealismo*, Visor Libros, Madrid.
- BUÑUEL, L. (2001): «Texto de Buñuel: El cine, instrumento de poesía»,
CASTRO, A. *Obsesiones Buñuel*, Ocho y medio, Madrid, p. 35-42.



- (2008): *Mi último suspiro*, Editorial Debolsillo, Barcelona.
- CARROLL, L. (1986): *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*, Alianza Editorial, Madrid.
- (2013): *El hombre que amaba a las niñas. Correspondencia y retratos*, La Falguera Editores, Madrid.
- CASTRO, A. (2001): *Obsesiones Buñuel*, Ocho y medio, Madrid.
- DÍAZ VALERA, C. (2004). «El surrealismo visto y oído: el cine de Luis Buñuel», SANTAOLALLA, I. et al. (coord.) (2004): *Buñuel, siglo XXI*, Pressas Universitarias de Zaragoza. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza.
- ECO, U. (1972): «Cine y literatura: la estructura de la trama», *La definición del arte* (p. 194-200), Ediciones Martínez, Barcelona.
- ESEVERRI, M. (2009): «Surrealismo y animación: notas a propósito de Jan Švankmajer», *Diálogos de la comunicación*, núm. 78, Revista académica de FELAFACS, Colombia: Cali-Jamundi, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718847>> [última consulta: 25 de marzo de 2014].
- FOSTER, H. (2008) *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- GARDNER, M. (ed.) (1984): *Alicia anotada*, Akal Editor, Madrid.
- JODOIN KEATON, C. (2010): «El mundo de la infancia», MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (ed.) (2010): *Jan Švankmajer. La magia de la subversión*, T&B Editores, Madrid, p. 93-111.
- LÓPEZ, C. y A. HISPANO (dir.) (2014): *Visiones fantásticas de Starewitch, Svankmajer y los hermanos Quay*, CCCB, Diputació de Barcelona, Barcelona.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (ed.) (2010): *Jan Švankmajer. La magia de la subversión*, T&B Editores, Madrid.
- (2010 b): «Jan Švankmajer: las raíces de una imaginación sin límites», MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (ed.) (2010): *Jan Švankmajer. La magia de la subversión*, T&B Editores, Madrid, p. 15-33.
- MONEGAL, A. (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Editorial Anthropos, Barcelona.
- PALACIOS, J. (2013): «La linterna mágica de Jan Švankmajer. Švankmajer y el cine de animación checo» en *Con A de Animación*, núm. 3, Universitat Politècnica de València, Valencia, p. 92-107, <<http://ojs.upv.es/index.php/CAA/article/view/1427>> [última consulta: 25 de marzo de 2014].
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.



- SANTAOLALLA, I. *et al.* (coord.) (2004): *Buñuel, siglo XXI*, Prensas Universitarias de Zaragoza. Institución "Fernando el Católico", Zaragoza.
- SANZ DE SOTO, E. (1983): «Los surrealistas y el cine», BONET CORREA, A. (coord.) *El surrealismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, p. 91-104.
- SEBBAG, G. (2013): «Filosofía surrealista del sueño», VV. AA. (ed.): *El surrealismo y el sueño, [Congreso internacional celebrado en Madrid, 8 y 9 de octubre de 2013]*, Departamento de Publicaciones del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Versión online. p. 25-34. [26/05/2014].
- STAM, R. (2001): «Del texto al intertexto», *Teorías del cine*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, Barcelona, p. 235-246.
- ŠVANKMAJER, J. (2014): *Para ver, cierra los ojos*, Pepitas de calabaza ed., Logroño.
- (2014 b): «Los gabinetes de curiosidades», LÓPEZ, C. y A. HISPANO (dir.). *Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay*, CCCB y Diputació de Barcelona, Barcelona, p. 146-148.
- VILLANUEVA, D. (1999): «Novela y cine, signos de narración» en PEÑA, C. (coord.) *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, p. 185-209.
- VIMENET, P. (2010): «Una utopía del contínuum: materia fósil, materia fisible...» en MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (ed.) (2010). *Jan Švankmajer. La magia de la subversión*, T&B Editores, Madrid, p. 15-33.
- VIMENET, P. (2014): «Starewitch, Švankmajer, Quay: un diálogo entre obras irreducibles» en LÓPEZ, C. y A. HISPANO (dir.) *Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay*, CCCB y Diputació de Barcelona, Barcelona, p. 40-49.