

## Alicia en el laberinto intertextual: del hipertexto a la pantalla

### Alice in the intertextual labyrinth: from hypertext to the screen

Enric Falguera-García

<https://orcid.org/0000-0001-6021-2169>

Universidad de Lleida

**Fecha de recepción:**

21/11/2018

**Fecha de aceptación:**

21/03/2019

**ISSN:** 1885-446 X

**ISSNe:** 2254-9099

**Palabras clave:**

Intertextualidad; literatura infantil y juvenil; Las aventuras de *Alicia en el País de las maravillas*, Lewis Carroll; crítica literaria.

**Keywords:**

Intertextuality; Childrens Literature; *Alice adventures in Wonderland*; Lewis Carroll; Literary Criticism.

**Correspondencia:**

efalguera@didesp.udl.cat

#### Resumen

Este artículo pretende analizar el carácter intertextual de una obra clásica de la literatura infantil y juvenil como es la novela de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*. El trabajo presentado está estructurado del siguiente modo: en un primer apartado nos referimos a las nociones teóricas de hipertextualidad e intertextualidad. Posteriormente, nos adentramos en el análisis de la novela victoriana como ejemplo de texto hipertextual desde dos vertientes: por un lado el concepto de literatura dentro de la literatura que se da en la novela y, por otro lado, analizamos las relaciones intertextuales que se producen entre el texto de Carroll y otras obras literarias y audiovisuales tales como la versión cinematográfica de Tim Burton o la novela de Diego Arboleda, *Prohibido leer a Lewis Carroll*. Finalmente, valoramos las relaciones de *Alicia* con textos hipermodales, que permiten comprender mejor la novela decimonónica y ampliar el horizonte de expectativas del lector.

#### Abstract

This paper intends to analyse the hypertextual character of a classic work of children's literature: Lewis Carroll's novel, *Alice in Wonderland*. The work presented is structured as follows. In a first section we refer to the theoretical notions of hypertextuality and intertextuality. Subsequently, we analyze the Victorian novel as an example of hypertextual text from two aspects. On the one hand the concept of literature within literature that occurs in the novel and, on the other hand, we analyze the intertextual relationships that occur between the text of Carroll and other literary and audiovisual works such as the film version of Tim Burton or the novel by Diego Arboleda, *Prohibido leer a Lewis Carroll*. Eventually, we value *Alicia's* relationships with hypermodal texts, which allow us to better understand the nineteenth-century novel and broaden the horizon of reader expectations.

Falguera-Garcia, E. (2019). Alicia en el laberinto intertextual. Del hipertexto a la pantalla. *Ocnos*, 18 (2), 65-74.

doi: [https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2019.18.2.1891](https://doi.org/10.18239/ocnos_2019.18.2.1891)

## Introducción: el proceso lector

Leer *Alicia en el país de las maravillas* resulta un ejercicio estimulante y metacognitivo de primer orden. La novela de Lewis Carroll escrita bajo seudónimo en 1865, probablemente por su crítica al sistema educativo británico, su permanente sátira y caricatura disfrazada de imaginación y fantasía y su cercanía a las teorías evolutivas de Darwin, deviene un verdadero viaje introspectivo. El viaje de la pequeña Alicia en busca de su verdadero yo al país de las maravillas resulta ser para el lector un viaje hacia su propio mundo maravilloso, un viaje hacia sus procesos mentales, una búsqueda de las razones y los motivos que estructuran y guían su proceso de lectura:

- ¿Qué camino debo seguir?
- Según adónde quieras llegar –observó el Gato.
- Me es absolutamente igual un sitio que otro... -dijo Alicia.
- Entonces también da lo mismo un camino que otro –añadió el Gato.
- Es que con tal de llegar a alguna parte... -agregó Alicia a manera de explicación.
- Para eso –le aseguró el Gato- basta con que empieces a andar y andar. (Carroll, 2003, p. 72)

Este diálogo del capítulo sexto de la novela reproduce a la perfección los mecanismos del proceso lector según las teorías de la recepción de Iser:

El texto aparece en el lector como correlato de la consciencia. Esta transferencia del texto a la consciencia del lector, frecuentemente es atendida como si éste se viera exclusivamente suministrado por el texto. [...] Ciertamente el texto es un presupuesto estructurado para sus lectores; sin embargo, cómo debe pensarse «la recepción» de este «presupuesto». ¿Es algo más que sólo una forma directa de «internalización» por medio del lector? Teorías de tal índole acerca del texto sugieren siempre la sospecha de que la comunicación sólo fuera representable como una vía unidireccional entre texto y lector. Por esta razón parece necesario lograr describir la lectura como un proceso de efecto cambiante, de carácter dinámico, entre texto y lector (1987, pp. 175-176).

El lector, como Alicia, se ve implicado en la búsqueda de su propio camino, de los mecanismos interactivos necesarios para desarrollar su proceso de lectura (Arlandis y Reyes-Torres, 2018). El texto solo existe en la medida en que es leído, de manera que lector y autor participan de un mismo imaginario, en tanto que como lector o personaje de novela debe descodificar su propia aventura (literaria y didáctica la de Alicia, psicológica, personal e interpretativa la del lector):

Las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector, y de ninguna manera una magnitud escondida en el texto[...] ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo (Iser, 1989, p. 134).

## Del intertexto al hipertexto

La noción de intertextualidad empieza a definirse con el teórico literario ruso Bajtín (1986). A partir de las ideas bajtinianas, Kristeva (1969) desarrolla la noción de intertextualidad haciendo referencia a que “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (p. 146). El término empleado señala la conexión que toda obra mantiene, ya sea explícita o implícita, con la tradición que la precede, tanto por parte del autor, parece imposible que alguien pueda producir un texto de manera autónoma sin la consideración (consciente o inconsciente) de referentes intertextuales tal y como plantea Aguirre (2001), como por parte del lector que, ya de forma consciente, realiza conexiones entre textos, y entre estos y sus propios conocimientos. El lector rellena los huecos de los que habla Iser. Así, toda obra literaria remite a otra y a su vez a otra, creando una red laberíntica. Pasear entre esa red laberíntica es una labor del lector. Sus conocimientos son la base y el límite de su lectura e interpretación de la obra leída. Sus conocimientos son los enlaces mentales que rellenan los huecos. Sus conocimientos son los enlaces que hipertextualizan el texto. La experiencia lectora, con su propósito de lecturas,

es la que hace posible la competencia literaria. Mendoza (2001) considera que el intertexto lector aporta un nuevo concepto para orientar la formación del lector hacia un conocimiento significativo de la literatura:

[...] porque es el componente de la competencia literaria que establece las vinculaciones discursivas entre textos, necesarias para la pertinente interpretación personal. Es necesario ayudar a formar y desarrollar el intertexto lector del niño que comienza a leer, para que sus lecturas constituyan el fondo de conocimientos y, sobre todo, de experiencias literarias (p. 19).

De esta forma, la representación intertextual muestra el texto creado como un hipertexto, es decir, como una nueva producción que incluye indicios, citas, alusiones o referentes, en los que reconocemos otros textos y otros referentes previos (Mendoza, 2007). Genette (1962) plantea que la intertextualidad es una modalidad de un fenómeno más extenso denominado transtextualidad al que define como: “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 10). Según él, estas relaciones transtextuales pueden ser de cinco tipos: intertextual, presencia real de un texto en otro, mediante citas, plagios o alusiones; paratextual, relación entre el texto y sus paratextos: título, prefacio, ilustraciones, etc.; metatextual, relación de comentario entre un texto y otro (característica de la crítica literaria); architextual, referencia a un grupo de obras, habitualmente asociadas a un género; e hipertextual, un texto A –el llamado hipotexto– que mantiene relación con un texto posterior B denominado hipertexto.

Un hipertexto es, en cierto sentido, como una enciclopedia: esto es, una colección de escritos en la que el lector puede moverse libremente en cualquier dirección. Pero a diferencia de una enciclopedia impresa, el hipertexto no se presenta al lector con una estructura previamente definida. Los artículos de un hipertexto no están organizados por título o materia: antes bien, cada pasaje contiene vínculos o remisiones a otros pasajes. Los marcadores de una remisión pueden ser palabras del texto, palabras clave entrañadas en él o símbolos especiales (Moulthrop, 2003, p. 23).

Desde la perspectiva de las teorías de la recepción de Iser (1987), en la lectura lineal del texto el lector va construyendo vínculos con otros textos o documentos. Vínculos que el lector no experimenta de forma necesariamente lineal ni exclusivamente en los mismos formatos. La interacción lectora (actividad cognitiva que resulta de la suma de los conocimientos previos del lector con la expectativa de la lectura y de las relaciones entre texto y la memoria de otras lecturas [sean literarias o no] que posee el lector) es una de las realidades de la hipertextualidad (Landow, 1995), porque proporciona mecanismos de comprensión lectora basados en la capacidad de establecer relaciones entre contenidos que dan lugar a un “pensamiento crítico que se basa en la facultad de relacionar muchas cosas entre sí” (Landow, 2009, p. 345). Esta interacción entre texto y lector es equivalente a la que se produce entre relato audiovisual y espectador al tratarse de lenguajes próximos (Salido-López y Salido-López, 2016). No obstante, a pesar de la cercanía entre ambas formas de discurso, el hecho de que el cine cuente con códigos semióticos que no están presentes en el lenguaje literario, como la luz, el encuadre, el ángulo, el vestuario, o el maquillaje, hace imprescindible, como veremos, una aproximación diferente, una lectura específica, semiótica, del relato audiovisual<sup>1</sup>.

Así, un lector actual no solo lee textos literarios, sino también audiovisuales, ya que como afirman Cerrillo y Senís (2005):

El intertexto lector del lector nuevo no va a acumular, por tanto, el mismo tipo de experiencias lectoras que hace unos cuantos años. Este lector va a tener experiencias lectoras que son consecuencia de un cierto uso del lenguaje escrito (textos escolares o álbumes ilustrados), por un lado; y, por otro, de unos especiales usos del lenguaje oral, de un nuevo lenguaje oral, dominado -sobre todo- por la televisión (p. 20).

Así cuando el lector se enfrenta a la lectura de *Alicia en el país de las maravillas* comprobamos que su carácter intertextual viene dado, tanto por tratarse de un hipertexto textual como de un texto hipertextual, siguiendo la clasifi-

cación esbozada por Eco (1997). La novela de Carroll incluye numerosos referentes de obras anteriores, es decir, se trata de un hipertexto textual, pero a la vez es un texto que da acceso a otros textos o relatos que lo amplían, texto hipotextual. El personaje de Alicia y su mundo nos remiten a un universo mental y casi mítico donde vemos como imagen mental el personaje de Alicia, tal y como lo figuró Walt Disney en su película de 1951, a pesar de que en la novela de Carroll nunca se describe físicamente y aún menos con su tradicional vestido azul. Igualmente el universo de Alicia nos traslada a versiones cinematográficas más modernas y que mejor interpretan el texto de Carroll como la película de Tim Burton de 2010, o bien nos conducen a canciones como *Lucy in the sky with diamonds* de los Beatles protagonizada por una joven en barca que mira el mundo calidoscópicamente y que sueña con cielos de mermelada, en la línea psicodélica que propone Costa-Pérez (2018), o el universo fantástico e infantil de Madonna en *Dear Jessie*. Una canción donde entre los numerosos seres de fantasía que aparecen encontramos al conejo y a Dumpty Humpty que leemos en la segunda parte de la novela *Alicia a través del espejo* de 1871. De hecho, la lista de obras que han incorporado elementos de *Alicia en el país de las maravillas* es casi interminable, especialmente en el contexto anglosajón<sup>2</sup>.

## La literatura paródica

Pero empecemos el análisis de la obra de Carroll por su funcionalidad como hipertexto textual. *Alicia* reescribe siete poemas populares de la tradición inglesa. Se trata de poemas de Isaac Watts, James M. Sayles, Robert Southey, David Bates, Jane Taylor's, y Mary Botham Howitt. La literatura del sinsentido de la cual Carroll es uno de los primeros y principales representantes junto a Edward Lear, coetáneo de Carroll, quien también escribió literatura para niños y tuvo un especial interés por lo absurdo y que seguramente influyó en el estilo del profesor de Oxford, utilizaba a menudo la parodia como forma de alterar la lógica de la realidad, dotándola de múltiples significados. Si pensamos un

momento comprobaremos que el sentido del sinsentido es dar múltiples significados a una situación, a un contexto que en principio solo tiene uno. De esa multiplicidad de significados proviene el sinsentido, como sucede en la conocida escena del té del capítulo siete: "creo que podrían ustedes aprovechar mejor el tiempo -les dijo- [...] Si conocieras al Tiempo tan bien como yo, -dijo el sombrero-, no hablarías de perderlo" (Carroll, 2003, p. 81). El uso del sentido figurado y la polisemia es fundamental para interpretar correctamente el mensaje del fragmento citado y dar coherencia y sentido a lo que aparentemente no tiene. En el mismo capítulo leemos una gran lección de lingüística sobre el significado de los cuantitativos: "Toma un poco más de té dijo la Liebre Marceña a Alicia con extremada solicitud. -No lo he probado todavía -respondió Alicia en tono de persona ofendida;- no sé cómo voy a repetir" (Carroll, 2003, p. 85). Como señala Dubois "Carroll's nonsense is more analytical, delighting in puns, paradoxes, and word games [...] Carroll's word games highlight the social conventions of language use" (Dubois, 2014, p. 1).

El libro de Carroll se burla de la literatura victoriana popular, como por ejemplo en el poema "La comodidad del viejo hombre" de Robert Sothey. Carroll reescribe el poema con un enfoque absurdo del intercambio entre el anciano y el más joven, cambiando el nombre de su versión "Eres viejo, padre William". Carroll representa a un anciano más vigoroso que ha sido menos consciente de preservar sus facultades y dignidad para la vejez. De esta forma el escritor inglés critica la moral victoriana, su profundo sentido de la obligación y su religiosidad. Pero el poema de Sothey no es la única literatura reelaborada por Carroll. La rima infantil 'Twinkle, Twinkle, Little Star', todavía popular hoy en día, fue escrita por Jane Taylor (1783-1824) y publicada como la primera estrofa de su poema. La rima es la primera estrofa de un poema en *Rimas para la guardería* (1806). Esta rima es parodiada en *Alicia en el país de las maravillas* cuando en el capítulo siete de la fiesta del té la recita el Sombrero Loco. Todos los poemas parodiados

son morales y muy populares de la época victoriana que Carroll ridiculiza con nuevos significados que, a su vez, pretenden ironizar y criticar el modelo educativo inglés. El respeto a las normas, el modelo educativo, el exceso de celo en la obligación social son los temas de fondo que parodia Carroll contra los cuales ofrece una respuesta, el humor y la fantasía. Obviamente la parodia no funcionaría sin los conocimientos previos del texto original que nos induce a interpretar e inferir el texto paródico a partir de su distancia, de su conexión anómala con el original y que solo un lector acostumbrado a realizar conexiones y a utilizar el pensamiento crítico podrá descodificar y apreciar (Gabrielle, 2015).

### **Del hipertexto a la pantalla: Tim Burton y Diego Arboleda**

Como hemos ido señalando, el carácter de texto hipertextual de *Alicia en el país de las maravillas* se produce desde antes de la lectura, pero se expande durante la lectura. Para comprobarlo proponemos dos muestras de este carácter hipertextual: una de literaria como es la novela de Diego Arboleda, *Prohibido leer a Lewis Carroll* (2013) Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2014; y otra audiovisual, la película de Tim Burton, *Alicia en el país de las maravillas* (2010).

La película de Tim Burton es una excelente fuente para (re)interpretar el mensaje literario de la novela de Carroll. Dejando de lado los juegos lingüísticos propios del sinsentido y que parecen situar la novela en el absurdo, *Alicia* es una novela tremendamente crítica con la sociedad victoriana que la ve nacer. En primer lugar, leemos una impactante crítica al sistema educativo británico y su funcionalidad, claramente visible en la caída de Alicia por la madriguera del capítulo uno. Los conocimientos previos que tiene la protagonista, fruto de su educación en las normas victorianas, no le resultan útiles y en cambio carece de aquellos conocimientos que le servirían: “Alicia había aprendido algo de eso en las lecciones que daba en el colegio, y por más que no fuera aquella una excelente ocasión para hacer gala de sus conocimientos ... le pareció

bien hacer un poco de repaso” (Carroll, 2003, p. 9). O bien “no tenía Alicia la menor idea de lo que las palabras latitud y longitud significasen, pero se le antojaba que estaba bien pronunciar vocablos tan bellos y sonoros” (Carroll, 2003, p. 9); este episodio demuestra una vez más la importancia de los conocimientos previos ante un nuevo mundo que, en este caso, bien podría ser el literario. Las críticas del profesor de Oxford continúan hacia los comportamientos sociales. Carroll critica, centrándose en la figura del conejo, la obsesión por la puntualidad de la sociedad británica que incorpora el tiempo como medida reguladora y de control mercantil de la sociedad. Pero también critica la principal figura de representación de la época, la reina Victoria. La parodia de la realeza que representa los personajes de la duquesa y la reina de corazones evidencian el tono crítico y mordaz de Carroll y la necesidad de ocultarse bajo seudónimo. Además, Carroll deconstruye un juego tan inglés como el *cricket* o especula con las teorías de Darwin, novedosas y polémicas en su momento y que parecen ser defendidas por el matemático de Oxford en sus animales antropomórficos, cuyas intervenciones devienen citas o alusiones al pensamiento darwiniano.

En efecto, *Alicia en el país de las maravillas* publicada tan solo seis años después de *El origen de las especies* de Darwin (1859) es una de las novelas que trata de reflejar, reinterpretar, responder y ayudar a dar forma a las nuevas ideas sobre la naturaleza para el lector infantil (Murphy, 2012). Así, los animales de Alicia se parecen a los animales que se encuentran en los libros de historia natural más que a los que leemos en los cuentos de hadas (Lovell-Smith, 2007). Para esta autora, Alicia “as part of the natural world, an interactive fellow creature rather than a detached human observer” (p. 28). Lovell-Smith (2007) sugiere que cuando se lee a través de un contexto de historia natural y evolutivo, *El país de las maravillas* se convierte en un lugar temáticamente consistente, donde la superioridad humana desaparece y los humanos son simplemente animales inteligentes, intercambiables con otras especies, lejos de lo que

dicta la religión victoriana (Lovell-Smith, 2007). Para Bell (2016), Darwin

also inspired a novel genre that saw his followers reinvent the idiom of fairyland by creating a new literary species: the scientific fairy tale. After the publication of *The Origin of Species*, dodos, fossils, shells and tortoises, to cite but a few Darwinian specimens, came to colonise the pages of children's fantasy books (pp. 137-138).

Todas estas críticas nos llevan a uno de los puntos centrales de la interpretación de la novela: la relación del yo con los otros, las convenciones sociales, las normas de comportamiento. Alicia llega al país de las maravillas buscándose a ella misma con unas convenciones sociales y morales muy fuertes, rígidas e intransigentes, provenientes de la moral y la educación victorianas, que chocan con el comportamiento de los habitantes estafalarios del país maravilloso: "Alicia no replicó; en su vida la habían contradicho de tal manera; así es que sentía perder por momentos la calma. [...] ¿Por qué se molestará esta criatura tan fácilmente?" (Carroll, 2003, p. 56). Alicia trata de construirse su identidad a lo largo de su aventura por el país de las maravillas, en relación con el mundo que percibe, que la rodea, en relación con su entorno, con los otros habitantes del país maravilloso:

Rather than presenting a human reconsidering her identity in nature, as Lovell-Smith and Gubar imply, *Alice* constructs a child being re-written and re-identified by nature. It is not Alice's humanity that defines her engagement with nature, but her physicality, positioning her as potential predator, prey or equal, with the resulting behaviour motivated by appetite and aggression. Nature projects a reading on to her, defining her in a hierarchy of physical, rather than moral or social relationships. Despite interrogating her about her identity, once the inhabitants have established she is not a threat to them, they show no interest in her safety, in helping her resolve her identity crisis or in explaining how to survive in Wonderland (Murphy, 2012, p.15).

Esta confrontación de su realidad con la realidad social también se da en la película de Tim Burton, pero de una forma muy diferente

al original de Carroll. Si la Alicia victoriana va asumiendo lentamente la consciencia que está en un mundo sinsentido, fantasioso e irreal, la Alicia de Burton cree que ese mundo fantasioso e irreal no está fuera de ella, sino dentro de ella: "ella misma parte de la base de su desorden psicológico y argumenta que todas las cosas que suceden a su alrededor son fruto de su imaginación" (Costa-Pérez, 2018, p. 14). Alicia es plenamente consciente de la irrealidad de su situación, mientras que la protagonista de Carroll va asumiendo la nueva y caótica realidad que la ayuda a conocerse a sí misma, cosa que también sucede con la Alicia de Burton que inicia un proceso de psicoanálisis personal.

Así, Alicia vive cómoda en su zona de confort que cree única e invulnerable, la adecuada y moralmente correcta, pero a medida que avanza en su camino por este país de ficción se da cuenta que no hay unas únicas reglas de comportamiento y que las que existen se pueden cambiar, que toda regla de comportamiento es arbitraria y que las relaciones sociales se basan en el equilibrio entre como nosotros nos adaptamos al mundo y no al revés. Este aprendizaje es el que hará de Alicia una persona madura, capaz de afrontar los embates de la vida adulta. Esta es la lección de la novela y este es el mensaje de Tim Burton en su película. Ante el matrimonio, símbolo de esa edad adulta, Alicia regresa al país de maravillas para comprender quién es ella, cuál es su verdadero yo y regresar para poder decir no a las convenciones sociales y seguir su propia vida. En el siglo XXI de Burton, la mujer puede tomar libremente esa decisión; en el siglo XIX de Carroll, no parece tan fácil. De ahí que Alicia deba conformarse con los recuerdos infantiles, la imaginación y la fantasía como medios para hacer soportable el día a día. Película y novela nos ofrecen una gran lección moral: plantearse si salir de la zona de confort es conveniente o no. Las limitaciones de la Alicia del siglo XIX contrastan con las de la Alicia de Burton, que deviene un personaje libre con autonomía y poder de decisión, una vez se reencuentra consigo misma, mientras que la de Carroll o crece, madura y se casa, o se queda como una niña toda su vida.

Pero al margen de la evidente relación temática entre novela y película, ambas tienen códigos semióticos diferentes que obligan al lector/espectador a interpretarlas de forma diferente, de forma complementaria, de hecho. Burton realiza una visión más atrevida y gótica, en la tradición estética de sus películas, del universo de Alicia que no se da en el original victoriano. La banda sonora de la película, de Danny Elfman, contribuye a este ambiente gótico del film. Son varios los elementos oscuros y góticos que encontramos en esta adaptación de la novela, empezando por la misma Alicia. Mientras que en la novela original nunca se describe su aspecto físico, la Alicia de Tim Burton es presentada con un aspecto desmejorado y pálido. Un personaje caracterizado con una lividez exagerada, unas ojeras profundas, una mirada melancólica y un cierto aire olvidadizo, cosa que nos podría remitir a la intrínseca curiosidad que presenta Alicia en el texto original. Otro elemento que contribuye a la ambientación burtoniana es el paisaje del país de maravillas, no descrito en el texto original, idílico al principio del film y desértico después, nos explica el proceso psicológico de Alicia: de la arcadia inicial, del mundo idealizado victoriano a la realidad psicológica, introspectiva, de búsqueda del propio yo. Salir de la zona de confort es un viaje repleto de riesgos y uno de ellos es permanecer eternamente como la Alicia niña del principio de la película, angustiada por las pesadillas, no crecer tal y como le sucede a Peter Pan, otro personaje de novela, que no por casualidad se convierte en uno de los personajes secundarios de la novela de Diego Arboleda, *Prohibido leer a Lewis Carroll* (2013).

La obra ganadora del premio nacional de LIJ es obviamente un hipertexto que remite a su referente original, especialmente por la utilización de la ficción y la fantasía como medios para el conocimiento de uno mismo y el propio crecimiento personal. Los enlaces que remiten a la novela inglesa son básicamente cinco.

En primer lugar, el sinsentido presente, especialmente, en el personaje de Timothy Stilt. Se

trata de un ser extraño y surrealista, devorador de comida que ayuda a Eugéne y Alice a conseguir su objetivo de conocer a la verdadera Alicia. Este personaje junto a la colección de porcelana de la Sra. Welrush o la descripción animalizada del Sr. Welrush contribuyen a recordar la escena sinsentido de la hora del té o los personajes antropomórficos de la novela victoriana. Sin duda, Timothy Stilt remite al personaje del sombrerero, tanto por su descripción física como psicológica. No olvidemos, además, que todos estos personajes se conocen en la hora del té (capítulos siete y ocho de la novela de Arboleda).

En segundo lugar, nos fijamos en el juego de metaficción muy presente en la obra que se da, sobre todo, en la mezcla de personajes de ficción y reales. Una mezcla que también se da en la novela hipertextual con, por ejemplo, el uso de seudónimo del autor: Lewis Carroll por Charles Dogson. En la novela española se mezclan personas reales como Alice Lidell, Charles Dogson y Peter Davies o pequeñas noticias de periódico con personajes ficticios, como la familia Welrush o Monsier Travagant. Esta metaficción también se encuentra en la obra de Carroll, tanto por la presencia de otros géneros como cuentos y poemas extraídos del mundo real, como por las referencias al proceso de lectura y a los conocimientos previos que se dan en el relato, así como a la presencia manifiesta del narrador que evidencia el hecho de que estamos ante una obra de ficción. Vemos por ejemplo que el narrador del texto de Carroll se hace evidente y matiza su propia narración: “Cuando lo reflexionara después, comprendería que debía haberse maravillado, pero en tanto le parecía la cosa más natural del mundo” (Carroll, 2003, p. 7).

En tercer lugar, encontramos el humor y los juegos de palabras, especialmente presentes en los antropónimos utilizados por Arboleda: Travagant, marquesa de Puntilliste, conde de Abolengue, barones de Àgauche y Àdroite, vizconde de Analphabète, Petulant o Arrogueth son algunos de los cómicos nombres de personajes; o la propia definición de la protagonista como

desastriz en lugar de institutriz, nombre que por cierto recobra al final de la novela, como muestra de la evolución personal y el autoconocimiento conseguido por este personaje durante el relato. Evidentemente, como ya hemos señalado, el sinsentido del texto victoriano se construye precisamente a partir de los juegos de palabras.

En cuarto lugar encontramos el cuestionamiento de las reglas. Las referencias a las costumbres y hábitos de comportamiento en la novela de Arboleda (2017) son constantes; por ejemplo: “Eugéne estaba acostumbrada a que por la noche le dijeran buenas noches. A lo que no estaba acostumbrada es a que se lo dijera un tipo que trepaba por la pared” o bien “Si dejamos que los animales hablen, ¿qué será lo próximo? ¿Señores que trepan por las paredes?” (p. 90). Fijémonos que el comportamiento del personaje de Timothy trepando por las paredes se asocia al comportamiento aparentemente extraño de los animales del mundo de maravillas de Alicia. También encontramos muestras del sinsentido victoriano en los no-conversadores de una no-conversación del capítulo 13 (Arboleda, 2017). E incluso en la principal y más absurda regla de la novela que es la prohibición de leer Lewis Carroll. Prohibición que se ve ineficaz y que al saltársela deviene la solución y el bienestar de la familia protagonista.

La intertextualidad del relato de Arboleda no acaba aquí. El capítulo 16, *La habitación de las maravillas*, solo se puede comprender desde la obra de Carroll por las constantes referencias textuales. El personaje de la Sra. Welrush es una traslación de la reina de corazones; en ambas novelas se produce un combate final entre el bien y el mal, y como en la película de Burton en ambas hay una reina blanca que en el texto de Arboleda es el personaje real de Alice Lidell y que se convierte en la heroína final.

## Conclusiones

Como hemos visto, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (1865) es una novela que permite la reflexión metaliteraria y la toma

de conciencia de la importancia de la intertextualidad como herramientas para el desarrollo de la competencia literaria y lectora. Se trata de una obra que deviene hipotexto e hipertexto al mismo tiempo. La novela victoriana toma como punto de partida la tradición literaria del sinsentido y, por un lado, se insiere en la tradición de los juegos de palabras que dotan a ese sinsentido de sentido (Dubois, 2014); y, por otro, reescribe poemas infantiles populares, victorianos, con una clara intención paródica con la finalidad de transmitir su propia moraleja: la fantasía, la irrealidad es el único antídoto posible ante la obligación, el deber y las normas sociales. De ahí la parodia de poemas como “La comodidad del viejo hombre” ante el modelo victoriano, en que Carroll muestra un nuevo modelo de hombre. Un modelo que va en consonancia con las ideas científicas de Charles Darwin que atentan contra lo establecido por la religión de su época (Lovell-Smith, 2007). De ahí que Carroll aluda al antropomorfismo de sus personajes. Este nuevo hombre fundamenta su ser en el yo, en su relación con la sociedad, el mundo que lo acoge.

Esta nueva visión del ser humano es la que permite que Alicia devenga el hipotexto de numerosos hipertextos, tanto tradicionales como audiovisuales, debido a sus múltiples lecturas. Si Diego Arboleda alude y reescribe el clásico de Carroll a partir del uso de la fantasía y la intertextualidad para el conocimiento de uno mismo, pero manteniendo los códigos propios del lenguaje literario, Tim Burton y su película obligan a cambiar de códigos, cosa que permite una ampliación de significados del texto original, un nuevo punto de vista como lector.

Es así como *Alicia* se convierte en un intertexto que nos enlaza textualmente y culturalmente con el pasado (contiene otros textos); y que nos enlaza con otros vínculos externos audiovisuales que nos permiten comprender mejor el texto original y los textos que surgen a partir de este, que nos permiten entender mejor el viaje laberíntico que la novela nos ofrece, como un cadena de *clicks* casi infinita. Un viaje hacia la adecuada adquisición de mayor compe-

tencia literaria, mayor educación literaria y un mejor conocimiento personal que nos lleve a una salida airosa, digna y sólida en el laberinto de la vida. Ahora llega el momento de construir, de crear esa salida.

## Notas

**1** Son muchos los estudios que se han interesado por la traslación de la literatura al cine, tanto desde el punto de vista teórico (Hutcheon, 2006; Paz-Gago, 2004; Pérez-Bowie, 2004; Romea, 2005; Sánchez-Noriega, 2000; Zavala, 2005, 2010) como desde el estudio de obras concretas (Ardila y Cárdenas, 2008; Caaveiro, 2007; Castro et al., 2008; Sánchez-Salas, 2010).

**2** Se puede consultar en red la abundancia de documentación sobre el tema en el apartado que la Biblioteca Nacional Británica dedica a *Alicia en el país de las maravillas*: <https://www.bl.uk/alice-in-wonderland> y <https://www.bl.uk/alice-in-wonderland/articles/influences-on-alice-in-wonderland>. También puede verse la información no exhaustiva, pero que da una idea de la magnitud de las referencias intertextuales de Alicia, en [https://en.wikipedia.org/wiki/Works\\_based\\_on\\_Alice\\_in\\_Wonderland](https://en.wikipedia.org/wiki/Works_based_on_Alice_in_Wonderland).

## Referencias

- Aguirre, J. M. (2001). Intertextualidad: algunas aclaraciones. *Literaturas.com*. Recuperado de <http://www.literaturas.com/16colaboraciones-2001jmaguirre.htm>
- Arboleda, D. (2013). *Prohibido leer a Lewis Carroll*. Madrid: Anaya.
- Ardila, F., & Cárdenas, A. (2008). Don Quijote de la Mancha. Reflexiones en torno a las relaciones cine-literatura. *Folios. Segunda época*, 27, 97-110.
- Arlandis, S., & Reyes-Torres, A. (2018). Thresholds of change in children's literature: The symbol of the mirror. *Journal of New Approaches in Educational Research*, 7(2), 125-130. doi: <https://doi.org/10.7821/naer.2018.7275>.
- Bajtín (1986). *Problemas literarios y estéticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bell, G. (2016). *Alice in space*. Chicago, Estados Unidos: Carpenter Lectures.
- Carroll, L. (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Caaveiro, S. (2007). El bosque animado: versión literaria, versión fílmica. En C. J. Gómez Blanco, *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, 29-36. La Coruña: Universidade da Coruña.
- Castro, A. M., Olaya, C. L., & Orrego, J. D. (2008). *Charlie and the chocolate Factory*: adaptación y traducción. *Mutatis Mutandis*, 1, 58-80.
- Cerrillo, P., & Senís, J. (2005). Nuevos tiempos, ¿nuevos lectores? *Ocnos*, 1, 19-33. doi: [https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2005.01.02](https://doi.org/10.18239/ocnos_2005.01.02)
- Costa-Pérez, D. (2018). Alicia en el país de las maravillas: "crossover", adaptaciones y representaciones- *Revista de Estudios Filológicos*, 34, 1-31.
- Dubois, M. (2014). Anthropomorphism in *Alice's Adventures in Wonderland*. Recuperado de <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/anthropomorphism-in-alices-adventures-in-wonderland>
- Eco, U. (1997). *The Future of the Book*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Gabrielle, H. (2015). The influences on Alice's on Wonderland. Recuperado de <https://www.bl.uk/alice-in-wonderland/articles/influences-on-alice-in-wonderland>
- Genette, G. (1962). *Palimpsestos. La Literatura de Segundo Grado*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Londres: Taylor and Francis. doi: <https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- Iser, W. (1987) *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning, *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Madrid: Visor.
- Kristeva, J. (1969). *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. París, Francia: Senil.
- Landow, G. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- Landow, G. (2009). *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Barcelona: Paidós.
- Lovell-Smith, R. (2007). Eggs and serpents: Natural history reference in Lewis Carroll's scene of Alice and the Pigeon. *Children's Literature*, 53, 27-53. doi: <https://doi.org/10.1353/chl.2007.0016>

- Mendoza, A. (2001). *El intertexto lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Mendoza, A. (2007). Escrito sobre escrito: La literatura infantil y sus redes textuales. *Letras Peninsulares*, 20(1), 91-118.
- Moulthrop, S. (2003). El hipertexto y la política de la interpretación. En M. J. Vega, *Literatura hipertextual y teoría literaria* (pp- 23-31). Madrid: Mare Nostrum.
- Murphy, R. (2012). Darwin and 1860s children's literature: belief, myth or detritus. *Journal of Literature and Science*, 5, 5-21. doi: <https://doi.org/10.12929/jls.05.2.02>
- Paz Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. *Signa*, 13, 199-232.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, CLXXVII, 573-594. doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.596>
- Romea, C. (2005). Texto literario y texto cinematográfico. Semejanzas y diferencias. *Textos*, 40, 19-28.
- Salido-López, J. V., y Salido-López, P. V. (2016). La hipertextualidad entre literatura y cine: el caso de *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Roald Dahl. *Lenguaje y Textos*, 44, 61-71. doi: <https://doi.org/10.4995/lyt.2016.6992>
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sánchez Salas, D. (2010). La novela en el cine mudo. Blasco Ibáñez y su adaptación de *Sangre y Arena* (1916). En J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, 159-175. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Zavala, L. (2005). Estrategias de análisis en cine y literatura. *Textos*, 40, 29-36.
- Zavala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y Palabra*, 71. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf>