

ALICIA A TRAVÉS DEL NONSENSE

La manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los
juegos lingüísticos y la poesía

PAULA VIDAL OLIVERAS



Trabajo de Fin de Grado

Director: Domingo Ródenas de Moya

Curso 2015-2016

Facultad de Humanidades



Índice

1. Introducción	3
2. <i>Alicia</i> en su contexto	5
2.1 Los pies en la tierra y la cabeza en las nubes	5
2.2 La tarde dorada que cambió el rumbo de la literatura infantil	7
2.3 Al diablo con la moraleja	8
2.4 Tres pinceladas para adentrarnos en la lectura de <i>Alicia</i>	11
2.4.1 La extraña fábula	11
2.4.2 El humor	12
2.4.3 <i>Queer</i>	14
3. El <i>nonsense</i>	16
3.1 Del carnaval a la pesadilla: hacia una definición del <i>nonsense</i>	16
3.2 Tres formas de clasificar el <i>nonsense</i>	20
3.3 Raíces del <i>nonsense</i>	24
3.4 El humor y el niño: modelos literarios carrollianos	25
3.5 El legado de Lewis Carroll	27
4. Los juegos del lenguaje en <i>Alicia</i>	30
4.1 Palabras que significan mundos	30
4.2 La regeneración del juego	32
4.3 Los caminos del <i>nonsense</i>	34
4.4 En un país extraño	35
5. La <i>Alicia</i> más poética	36
5.1 De prólogos y epílogos: los poemas serios de Carroll	37
5.2 De poemas moralizantes a parodias risueñas	39
5.3 Entre caligramas y cartas	41
5.4 La poesía del <i>nonsense</i>	42
5.4.1 El misterioso juicio	43
5.4.2 «Jabberwocky»	45
6. Conclusiones	48
7. Bibliografía	51

1. Introducción

«Comenzad por el principio –indicó gravemente el Rey–, y continuad hasta llegar al fin; entonces, parad.» (Carroll, 2013: 151)

Todo el mundo conoce a la pequeña Alicia. Tanto niños como adultos, son muchos los que, a lo largo de un siglo y medio, se han visto seducidos por un mundo en el que es posible que los gatos sonrían y que los sombrereros vivan perpetuamente a las seis de la tarde, hora del té inglesa. No debería sorprendernos, pues, el hecho de que tanto *Alicia en el País de las Maravillas* como *Alicia a través del espejo* sean, tras la Biblia y la obra de Shakespeare, «los libros más citados en el mundo occidental» (Cohen, 1998: 19).

Los libros de *Alicia* están fuertemente impregnados de disparates y sinsentidos, y es por ello por lo que he elegido el *nonsense* como elemento vertebrador de este trabajo. Después de un primer apartado introductorio, necesario para conocer el contexto en el que vivió su autor y la importancia de un libro así en la Inglaterra victoriana, paso a analizar *Alicia* a través del *nonsense*. Primero doy una definición de este fenómeno a partir de los distintos estudios que se han elaborado sobre el tema y lo ejemplifico siempre con citas de *Alicia*. Una vez enmarcados estos libros en la tradición del *nonsense* y descubiertos los modelos e influencias de Carroll, abordo el sinsentido a partir de dos elementos muy característicos en *Alicia*: los juegos del lenguaje y la poesía.

Así pues, aunque existen muchas formas de leer *Alicia*, tantas como temas podamos encontrar entre sus páginas, en este trabajo la lectura viene guiada por su más fiel aliado: la palabra. En él me propongo conocer uno de los textos infantiles más famosos del siglo XIX a partir de la herramienta de la que se sirvió el autor para crear sus mundos fantásticos, y que es vital para la elaboración del *nonsense*. Por lo tanto, en este proyecto no tienen cabida la psicología freudiana ni las matemáticas. En cambio, toda referencia al lenguaje como representación de la realidad será bienvenida. Descubriremos, de la mano de una niña de siete años y medio, nuestra incapacidad por discernir lo real de lo irreal, así como lo ilógicas que resultan las leyes lógicas de nuestro mundo. Abriremos una puerta a la filosofía del lenguaje y sonriremos al

descubrir que la pequeña protagonista de estas aventuras juega con él al más puro estilo wittgenstiano.

Intentaremos definir lo indefinible y enmarcar *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo* dentro de una tradición que la propia obra, con todos sus interrogantes, se esfuerza en rehuir. Veremos cómo encaja en la tradición inglesa del *nonsense* y de la parodia, e intentaremos atisbar los posibles caminos que Carroll abre tras de sí. Reconoceremos tanto las influencias románticas como los gérmenes vanguardistas –de carácter, básicamente, surrealista, onírico y dadaísta– latentes en estas obras, y seguiremos el filo de una abrumadora exaltación de lo absurdo.

El camino que nos pauta *Alicia* pasa irrevocablemente por el lenguaje poético. Ambos libros están fuertemente marcados por la poesía, que aparece en prácticamente todos los capítulos, proporcionando no solo frescura al texto, sino también una potente identidad literaria. Si se describe un mundo en el que nada puede excluirse, debe suceder lo mismo con el lenguaje empleado. Cual si estuviéramos en los años veinte y pasáramos el rato entre poemas cacofónicos y cadáveres exquisitos, Carroll sorprende al lector con su poesía más disparatada y sus juegos de palabras.

Mediante la figura de una niña, Carroll es capaz de desafiar toda clase de leyes y normas literarias. Escondido bajo el caparazón de novela infantil, puede permitirse experimentar con el lenguaje más allá de las convenciones moralizantes de la época. Bajo el pretexto de fábula mágica, las palabras en *Alicia* vuelan, cambian, se transforman. A continuación, entraremos en un universo en el que todo es posible. En esta realidad, una palabra quiere decir una cosa y su contraria. Sentiremos que somos los únicos cuerdos en un mundo de locos, o que somos nosotros, locos, los que hemos olvidado cómo funciona el mundo. Y, si somos afortunados, lograremos entrar en la mente de Carroll y comprender que, en realidad, nada de eso importa.

2. Alicia en su contexto

«–Puede que no tenga ninguna moraleja –se atrevió a observar Alicia.
–¡Bah! ¡Bah! No lo creas –continuó la Duquesa–; todo tiene su moraleja, si sabe uno descubrirla.» (Carroll, 2013: 111)

2.1 Los pies en la tierra y la cabeza en las nubes

Charles Lutwidge Dodgson fue un hombre plenamente victoriano. Y no solo porque nació en los años treinta del siglo XIX, a la par que el reinado, ni porque murió en 1898, tres años antes de que este concluyera. Entendámonos: Dodgson era un hombre plenamente victoriano porque Dodgson era un hombre gris. Tímido, serio, formal, ordenado y lógico, siempre vestido de negro. Matemático empedernido, diácono, fervorosamente religioso. Útil para la sociedad, profesor monótono. Muchos de los alumnos de Oxford que pasaban por sus clases pedían cambiarse de tutor porque les resultaba demasiado insulso y tedioso (Cohen, 1998: 119).

Pertenecía a la nueva era industrial, de las transformaciones, de la hegemonía colonial inglesa y de los descubrimientos evolutivos. Se apasionó por uno de los inventos que más atrajeron a la sociedad burguesa de la época: la fotografía. Lo educaron, como a todos los niños ingleses, como si se tratara de un adulto en miniatura: debía sacar siempre buenas notas, ocuparse de sus hermanos –puesto que era el mayor de once– y leer libros que le enseñaran a ser un buen hombre que encajara en la sociedad. No podía leer cualquier libro: un libro infantil tenía que ser didáctico y enseñar siempre una moraleja. La literatura debía formar, ser una herramienta más para la educación de los pequeños, que no podían perder el tiempo en juegos y patrañas. El niño tenía que ser consciente en todo momento de lo que se esperaba de él cuando creciera. De hecho, la niñez era solo un período de tiempo indeseado que debía pasar cuanto antes para enrolarse en la vida real.

Lewis Carroll era un hombre excéntrico, hábil con los juegos de todo tipo y con los niños. Consideraba la risa como la mayor de las recompensas, y llevaba siempre encima un maletín con todo tipo de rompecabezas y manualidades. Para él la infancia no era un mero tránsito, ni tiempo perdido e inútil, sino una época que debería alargarse lo máximo posible e incluso no tener fin. La literatura tenía que divertir y estimular la

imaginación del niño, debía liberarlo del corsé que las presiones de la sociedad victoriana cada vez trataban de apretar más y más.

El niño no era más tonto o menos inteligente, sino más libre. Su lenguaje era el lenguaje de la posibilidad y no el de la imposición –propio solo del lenguaje adulto–. Eran los niños los que debían dar una lección de vida a sus padres y educadores, y no al revés. Carroll puso patas arriba las convenciones victorianas en el campo de la literatura infantil y abogó por un tipo de infancia diferente, donde la sorpresa y la maravilla están presentes en todo momento y la espontaneidad y la imaginación son los principales maestros.

Charles Lutwidge Dodgson y Lewis Carroll vivieron durante el reinado de Victoria I. El primero encarnaba los ideales de la época, el segundo fue un soplo de aire fresco en medio de tanta normatividad. Monótono uno, excéntrico el otro; dos caras de una misma moneda. Lewis Carroll es el pseudónimo que usaba Charles Lutwidge Dodgson cuando escribía libros infantiles, puesto que no quería que estos pusieran en tela de juicio sus tratados matemáticos ni su carrera universitaria. «Charles trató de aislar a C. L. Dodgson de Lewis Carroll», nos cuenta Cohen en la hasta ahora más extensa y contrastada biografía del autor. «Devolvía sin abrir las cartas que llegaban al *Christ Church* dirigidas a Lewis Carroll; procuró, sin éxito, que suprimieran del catálogo de la Biblioteca Bodleyana cualquier referencia a sus dos nombres; escribió cartas en tercera persona poniendo reparos a los corresponsales que iniciaban contactos con él» (1998: 239-240).

Dodgson era un hombre sensato, con los pies en la tierra. La transformación solo tenía lugar cuando estaba en compañía de niños. Entonces se producía la magia, y el hombre gris volvía a ser un niño también. Y no un niño cualquiera, sino el más imaginativo, el más rebelde y el más travieso de todos. En ese momento, Charles Lutwidge Dodgson, el hombre con los pies en la tierra, pasaba a ser Lewis Carroll, el hombre con la cabeza en las nubes.

2.2 La tarde dorada que cambió el rumbo de la literatura infantil

Alicia en el País de las Maravillas se ideó, se desarrolló y se concluyó en la memorable «tarde dorada»¹ del 4 de julio de 1862. Carroll era un gran cuentacuentos y, a lo largo de su vida, tuvo que contar muchos de su propia invención. En este caso, el profesor de matemáticas se había ido de excursión, a navegar por el río en barca, con un colega suyo y las tres niñas del deán de la universidad. Una de esas niñas, Alice Liddell, desconocía que unos pocos años más tarde iba a convertirse en la heroína más famosa de la literatura inglesa. *Alicia* es fruto de la inspiración momentánea de su autor, aunque luego fue repensada y reelaborada a lo largo de tres años; se añadieron episodios y se omitieron otros. El propio Carroll nos explica, un cuarto de siglo más tarde, su recuerdo de las excursiones con las niñas Liddell y de esa salida en concreto:

«Más de una vez tuvimos que remar juntos –las tres doncellitas y yo– en aquella corriente tranquila, y fueron muchos los cuentos de hadas que tuve que improvisar en su honor, tanto si en ese momento el escritor estaba *en vena* y le venían a la mente fantasías no buscadas, como cuando había que incitar a la agotada Musa para que se pusiera en movimiento y ésta obedecía dócilmente, más porque debía decir algo que porque tuviese realmente algo que decir. Sin embargo, ninguno de esos cuentos llegó a escribirse: nacieron y murieron, como los mosquitos de cada verano, cada uno en su correspondiente tarde dorada, hasta que llegó un día en que, casualmente, una de mis pequeñas oyentes me rogó que le escribiese el cuento. Eso fue hace muchos años, pero me acuerdo perfectamente, mientras escribo esto, cómo, en un intento desesperado por abrir un nuevo camino a la tradición mágica, empecé por meter a mi heroína en una madriguera de conejo, sin tener la menor idea de lo que iba a suceder después [...]. Al escribirlo, añadí muchas ideas nuevas, que parecían brotar espontáneamente del material original; y años después vinieron a sumarse muchas más, cuando volví a escribirlo para su publicación» (Cohen, 1998: 124).

Los otros tripulantes de la barca también recordaban ese día con total nitidez. Destaca el testimonio de Alice Liddell:

«Casi la totalidad de *Alice's Adventures Under Ground*² nos la contó aquella calurosa tarde de verano, en que la sofocante bruma relucía por encima de los prados en

¹ Término usado por el propio autor cada vez que rememoraba ese día. Aparece ya en el poema introductorio de *Alicia en el País de las Maravillas*, así como en el prólogo y el epílogo de *Alicia a través del espejo*.

² Así fue como bautizó Carroll el libro, pero no le convencía y, de cara a la publicación, decidió cambiarlo al nombre con el que todos lo conocemos.

donde el grupo había desembarcado para resguardarse un poco a la sombra de los almiarés próximos a Godstow [...]. Tengo un recuerdo muy nítido de la expedición, y también me acuerdo que al día siguiente empecé a pedirle insistentemente que me escribiese el cuento, cosa que nunca había hecho antes. Debido a mi insistencia, después de decirme que se lo pensaría, finalmente me prometió, aunque con titubeos, que se pondría a escribirlo» (Cohen, 1998: 124).

Por último, el colega de Carroll, Duckworth, que los acompañaba, describe tanto la cotidianidad de la situación –su compañero solía improvisar cuentos– como su excepcionalidad, puesto que el profesor de matemáticas nunca antes había tratado de poner por escrito una de sus creaciones espontáneas. Aquel cuento, sin duda, era mejor que los demás:

«Yo iba de *popel* y él de *proel* cuando las tres señoritas Liddell eran nuestras pasajeras, y realmente el cuento fue compuesto y contado *a mis espaldas* en honor a Alice Liddell, que iba de “timonel” en nuestra canoa. Recuerdo que me di la vuelta y le dije: “Dodgson, ¿es uno de sus cuentos improvisados?” Y él me contestó: “Sí, me estoy inventando uno sobre la marcha”. También recuerdo muy bien que, cuando llevamos de vuelta a las tres niñas a la residencia del deán, Alice dijo, al darnos las buenas noches: “Señor Dodgson, desearía que me escribiese las aventuras de Alicia”. Él afirmó que lo intentaría, y después me contó que se había quedado levantado casi toda la noche, poniendo en un papel lo que recordaba de las ocurrencias con que había amenizado la tarde. Le añadió sus propias ilustraciones y le regaló el volumen, que solía verse a menudo sobre la mesa del salón de la residencia del deán» (Cohen, 1998: 126-127).

2.3 Al diablo con la moraleja

Una vez escrito el libro, tuvo tanto éxito en el entorno de Carroll que este al final decidió publicarlo. La primera edición, de 1865, se agotó enseguida, y lo mismo sucedió con las demás. Cuando su autor murió en 1898, *Alicia en el País de las Maravillas* ya había vendido más de 150.000 ejemplares, mientras que de *Alicia a través del espejo* (publicado en la Navidad de 1871) se habían vendido más de 100.000. La crítica enseguida alabó *Alicia* casi por unanimidad. *The Reader* lo calificó de «magnífico tesoro artístico, un libro para tener en la estantería como antídoto contra los ataques de melancolía», mientras que para *The Guardian* «el disparate es tan elegante y tan lleno de humor que es poco probable que uno pueda evitar el tener que leerlo rápidamente».

Carroll recibió una única mala crítica por *The Athenauem*: «Imaginamos que cualquier niño se sentirá más perplejo que encantado con esta historia acartonada, recargada» (Cohen, 1998: 168).

¿Por qué su éxito fue instantáneo? «Alicia aparece en el momento en que la literatura para niños combina el moralismo recalcitrante, una religiosidad terrorista y el sentimentalismo nostálgico» (Janer, 2002: 204). Podríamos decir que la publicación de *Alicia* fue la gota que colmó el vaso: en un ambiente represivo, conservador y punitivo, este libro representa los valores contrarios; surge «un prototipo de niña que representa la inocencia en el seno de la corrupción». Como explica Janer, la figura del niño a lo largo de todo el siglo XIX está marcada por una paradoja. Por un lado, el romanticismo hace de él un ser puro, pero por el otro el cristianismo tradicional advierte de la irremediable corrupción de su alma. La literatura infantil de la época victoriana es fruto de esta contraposición. En medio de este caldo de cultivo, «aparece otra literatura en la que el niño, lejos de encarnar un ser al que hay de corregir continuamente, es el héroe de su propia aventura». *Alicia* es, sin duda, el emblema de esta nueva literatura.

Podríamos pensar, pues, que si Carroll no moraliza ni adoctrina a la manera puritana, sus libros no poseen enseñanza alguna. Sin embargo, esto no es exactamente así. El viaje de Alicia, que empieza al entrar en la madriguera del Conejo Blanco, es un viaje iniciático, de transición del mundo de la niñez al incomprensible mundo de los adultos. La niña crece, debe afrontar nuevos retos –en ocasiones dolorosos– y encararse con la gente mayor. Cohen ve en los libros de *Alicia* una mezcla de repulsión y atracción para el lector infantil. Muchos de los encuentros son más propios de la pesadilla que de la maravilla, ¿pero acaso no ocurre lo mismo durante el incómodo tránsito de la niñez a la edad adulta? El joven, por lo tanto, se reconoce en los descabellados acontecimientos de esta extraña fábula: «Esas dolorosas y perjudiciales experiencias son el precio que los niños pagan en todas las sociedades y en todas las épocas cuando atraviesan los oscuros pasillos de su juventud, y Charles captó milagrosamente su verdad» (1998: 181). Carroll nos da las herramientas para afrontar el arduo viaje que toda persona, tarde o temprano, realiza.

¿Posee Alicia el ingenio necesario para superar el laberinto de la infancia y salir de él convertida en una adolescente segura y experimentada? La respuesta de Charles es afirmativa. Proporciona a su heroína, y por extensión a todos los niños, los medios para enfrentarse con un entorno hostil e imprevisible. Al final de ambos libros tenemos una

catarsis, una afirmación de la vida a la manera del País de las Maravillas y de la vida a este lado del espejo. Aunque poco convencionales, los finales son felices, como suelen serlo en los cuentos de hadas. En ambos casos, Alicia debería encontrar a un robusto salvador varonil, un príncipe azul, y deberían enamorarse y vivir felices por el resto de sus vidas. Pero no ocurre eso. Ella triunfa, pero no mediante la fórmula del gran romance. En lugar de felicidad meliflua, obtiene confianza, una forma de enfrentarse al mundo; en lugar de amor, encuentra promoción, reconocimiento, aceptación (Cohen, 1998: 182-183).

Carroll convierte al niño en el verdadero protagonista, le da las herramientas para ser el dueño de su propio destino. Alicia es una especie de *supermujer* nietzscheana³, que destruye las normas establecidas para crear —en *su* nuevo mundo— unos principios válidos para ella misma. Carroll proporciona al lector las herramientas para crear ese nuevo mundo, el mundo de la imaginación, que será distinto para cada uno. El pensamiento crítico pasa a ser, en *Alicia*, de vital importancia, mientras que la mera memorización de textos y doctrinas está aquí totalmente caricaturizada. El autor rompe, así, con la larga tradición didáctica y moralizante, y escribe para niños sin rebajar su lenguaje, sin condescendencia ni superioridad.

«El porqué de este libro no puedo, ni debo, explicarlo con palabras», escribe Carroll en el prefacio a la edición facsímil de *Las aventuras de Alicia bajo tierra*. «Aquellos para los que la mente infantil es un misterio, y que no perciben la divinidad en la sonrisa de un niño, interpretarán tales palabras en vano». La sacralidad con la que ve el autor a los niños le impide tratarlos como a tontos o como a marginados de la sociedad. Si en la vida real el niño es *queer*⁴, en *Alicia* lo son los adultos. Carroll les habla de tú a tú, los entiende: «Descubrió la esencia universal de la infancia y captó las decepciones, temores y perplejidades que todos los niños encontraban en el transcurso de su vida cotidiana» (Cohen, 1998: 181).

«La tradición puritana prohibía todo aquello que fuese despreocupado», puesto que «hacerse mayor era un asunto muy serio, y el diablo tenía preparada su horca, esperando llevar por mal camino al niño» (Cohen, 1998: 184). Carroll propone al niño una alternativa, una vía de escape. No hace falta llevar el peso del mundo —y del

³ La transformación nietzscheana pasa por el caballo, el león y, finalmente, el niño, estadio positivo al que deberíamos llegar en última instancia.

⁴ Palabra inglesa, muy usada a lo largo de los libros de *Alicia*, que define lo «raro», lo que se aparta de la norma. Para mayor información, ver el punto 2.4.3.

pecado— bajo sus espaldas: «Los libros de *Alicia* se burlan de esa tradición, la destruyen, y ofrecen al niño victoriano algo más ligero y brillante». Con la retrospectiva que nos dan los años, podemos afirmar que hacía falta un libro como *Alicia*. No sale de la nada; es el resultado de la asfixiante opresión de la época, es una respuesta salvadora al grito de auxilio del niño. Carroll no solo se ríe de la opresión —y nos hace partícipes de su risa—, sino que la rompe en pedazos. Y, si el diablo espera al niño con la horca, el autor manda al diablo la moraleja.

2.4 Tres pinceladas para adentrarnos en la lectura de *Alicia*

Me parece, si no necesario, más que conveniente establecer unas pautas para leer *Alicia* sin perder de vista nuestro objetivo, es decir, analizar el lenguaje carrolliano, sobre todo en relación con la tradición del *nonsense* y de los juegos del lenguaje. Para ello, no deberíamos obviar, ante todo, que la obra funciona siempre como una fábula, que el humor es su principal aliado y que el adjetivo que mejor la define es *queer*. Estas pocas notas nos acompañarán a lo largo de nuestro sinuoso camino, que comienza en la madriguera de un conejo y termina dando jaque mate al Rey del otro lado del espejo.

2.4.1 La extraña fábula

No debemos olvidar nunca que, aunque no haya moraleja, el cuento de *Alicia* no deja de ser una —peculiar, desde luego— fábula. «Encontraremos algunos elementos extraídos del cuento tradicional: animales y objetos que hablan, personajes fabulosos, transformaciones inesperadas: como la metamorfosis del niño recién nacido en un pequeño cerdo⁵» (Janer, 2002: 198). Como expone Gianni Rodari en su *Gramática de la fantasía*, las fábulas son muy útiles aunque *parezca* que no sirven para nada. En sus propias palabras:

Sirven al hombre completo. Si una sociedad basada en el mito de la productividad (y sobre la realidad del beneficio) sólo tiene necesidad de hombres mutilados —fieles ejecutores, diligentes reproductores, dóciles instrumentos sin voluntad— quiere decir que está mal hecha y que es necesario cambiarla. Para cambiarla, son necesarios hombres creativos, que sepan utilizar su imaginación (1985: 193).

⁵ Capítulo VI de *Alicia en el País de las Maravillas*: «Cerdo y pimienta».

La sociedad victoriana –y, por qué no decirlo, también la nuestra– está basada en ese *mito de la productividad* del que nos habla Rodari. El lenguaje carrolliano es un lenguaje de formación fabulesca inverso al que estaríamos acostumbrados. Aquí se trata, como ya hemos apuntado, de desaprender lo aprendido y de crear nuevos valores. Martín Garzo tiene muy claro que no estamos ante el cuento de hadas tradicional: «El país en el que la pequeña Alicia se interna al perseguir a un conejo pertrechado de reloj y chistera no es aquel en que nuestros deseos habrán de cumplirse, sino el de la zozobra, el del júbilo siempre extraño, incluso amenazante, y el del desvarío gozoso y un poco loco de nuestra razón»⁶.

2.4.2 El humor

El humor es la principal arma de Carroll en su lucha contra los convencionalismos de la época. Tanto *Alicia en el País de las Maravillas* como *A través del espejo* «reflejan la rígida escala social inglesa» (Cohen, 1998: 180), pero van más allá, parodiándola continuamente. El lector de la época se siente identificado con todo aquello que descubre entre sus páginas, con lo cual el mecanismo del humor se acentúa. Rodari analiza los distintos tipos de risa, todos ellos presentes en *Alicia*. La «risa de superioridad» se produce cuando los personajes se salen de sus casillas y actúan fuera de la norma. El lector reconoce el equívoco, por ejemplo, cuando Humpty Dumpty⁷, el hombre huevo que aparece en el sexto capítulo de *A través del espejo*, lee una anotación del revés y no se da cuenta de lo que ocurre. El lector, más avisado que el personaje, soltará una carcajada por tal tremendo despiste. Para que la risa de superioridad no tenga un valor negativo, nos advierte Rodari, el origen de la parodia no debe estar en lo nuevo o lo insólito:

Para que aquella risa tenga una función positiva, es necesario que sus dardos vayan dirigidos más bien a las ideas viejas, al miedo de cambiar, a la mojigatería de las normas. Los «personajes equivocados» de tipo anticonformista han de salir triunfantes en nuestras historias. Su desobediencia a lo natural, a la norma, ha de ser premiada. ¡Son los desobedientes quienes hacen avanzar el mundo! (1985: 149-150)

⁶ Martín Garzo, G., «En compañía de Alicia», en *El País*, 19-09-1999.

⁷ Zanco Panco en la traducción de Jaime de Ojeda (Carroll, 2013).

Como ya habremos advertido, precisamente a Carroll esto se le da de maravilla: su heroína es desobediente y rebelde; asimismo, ambos libros basan su narración en este tipo de humor. Cuando se producen variaciones en el esquema de la narración, la risa de superioridad se ve sustituida por la «risa de sorpresa»: el lector pasa a estar, entonces, descolocado con lo extraño de la situación. «Un mecanismo muy productivo para hacer historias cómicas consiste en introducir de golpe un personaje banal en un contexto extraordinario para él (o, por el proceso inverso, un personaje extraordinario en un contexto banal) (Rodari, 1985: 151-152). De este modo, metemos a Alicia, una niña normal y corriente de la Inglaterra victoriana, en un mundo bajo tierra donde nada es lo que parece: ya tenemos al personaje banal en el contexto extraordinario; la «risa de sorpresa», introducida por la desviación de la norma, está asegurada.

Por último, también se puede lograr la carcajada a través de «la animación de las metáforas del lenguaje». Basta con tomar una metáfora al pie de la letra para que el efecto cómico se suceda por sí solo, y *Alicia* está repleta de estos ejemplos. La mayoría de los personajes que aparecen tienen su propia historia metafórica detrás. No hay más que pensar en los personajes más famosos que jamás hayan tomado el té en una *merienda de locos*⁸:

Las frases «loco como un sombrerero» y «loco como una liebre de marzo» eran corrientes en tiempos de Carroll, y naturalmente fue esa la razón por la que creó estos dos personajes. [...] Hasta hace poco los sombrereros se volvían efectivamente locos. El mercurio utilizado para tratar el fieltro (hoy día existen leyes que prohíben su empleo en la mayoría de los Estados y en casi todas las regiones de Europa) era la causa más normal del envenenamiento por mercurio. Las víctimas adquirían un temblor, llamado «del sombrerero», que les afectaba a los ojos y miembros y les embarullaba el habla. En los estados avanzados, tenían alucinaciones y otros síntomas psicóticos. «Loco como una liebre de marzo» hace alusión a las frenéticas cabriolas de la liebre macho durante el mes de marzo, su época de celo (Gardner, 2010: 86).

Así pues, a partir de una expresión bien conocida en la época, Carroll crea al personaje, que se ajusta con total literalidad a la metáfora existente. Se produce, pues, un extrañamiento fruto de la conversión de lo ficticio y metafórico a real y literal. El autor usa la misma estratagema con nuestro gato favorito. Como nos cuenta Gardner, la

⁸ Capítulo VII de *Alicia en el País de las Maravillas*: «Una merienda de locos».

expresión «sonríe como un gato de Cheshire»⁹ era corriente en tiempos de Carroll. Se desconoce su origen, pero la teoría más plausible es que «los quesos de Cheshire se moldeaban en otro tiempo en forma de gato sonriendo» (2010: 80). A partir de esta curiosa expresión nace el único gato de la literatura que es siempre todo sonrisas.

Desde la literalidad de los signos lingüísticos nace la fantasía más disparatada; solo hace falta ir un paso más allá de la palabra. Por ejemplo, en el siguiente pasaje podemos comprobar qué sucede si nos tomamos al pie de la letra el significado de la nombre *butterfly* («mariposa»):

–Pues arrastrándose a tus pies –dijo el Mosquito (y Alicia apartó los pies con cierta alarma)– podrás ver una melindrosa meriendaposa o mariposa de merienda. Tiene las alas hechas de finas rebanadas de pan con mantequilla, el cuerpo de hojaldre y la cabeza es toda ella un terrón de azúcar.

–Y ésta, ¿de qué vive?

–De té muy clarito con crema. (Carroll, 2013: 209)

No hace falta nada más para poner todo un universo patas arriba. Como es lógico y este mismo ejemplo de «*folk false etymology*» (Orero, 2002: 75) demuestra, son muchos los juegos de palabras que podemos perdernos si manejamos una traducción de *Alicia*, puesto que Carroll es un auténtico maestro de todo tipo de juegos fónicos y lingüísticos, y los utiliza constantemente a lo largo de sus obras. Del mismo modo, el ritmo de la narración se convierte en una especie de delicioso mantra que transporta al lector a ese mundo lejano y maravilloso, aspecto difícil de trasladar a cualquiera de las traducciones existentes, como veremos, sobre todo, cuando analicemos las estructuras poéticas y lingüísticas carrollianas.

2.4.3 *Queer*

Debemos prestar atención al adjetivo *queer* («raro»), que aparece más de veinte veces a lo largo de los libros de *Alicia*. Como indica el humanista Seth Lerer, es este precisamente «el adjetivo que define la experiencia carrolliana» y que, a partir de Carroll, abarcará «toda la experiencia estética de la fantasía literaria infantil» (2009: 305). El mundo de Alicia es un mundo *queer*:

⁹ Condado donde nació Carroll.

Una existencia vivida fuera del centro, a sus márgenes o en una diagonal, al otro lado de un espejo o al revés, forma parte del mundo de la imaginación de lo absurdo, y del mundo que tanto atrae a cualquier niño. «¡Dios mío!», exclama Alicia cuando recoge el abanico y los guantes del conejo blanco. «¡Qué raro es todo hoy!» Las palabras son raras, las canciones son raras, los sueños son raros (Lerer, 2009: 306).

Según el crítico literario Marco Antonio Bazzocchi, *queer* no es solo lo que se sale de la regla; también hace alusión a lo que carece de identidad (2015: 190). La pequeña Alicia busca –sin encontrarla– su propia identidad en este mundo desconocido y absurdo. Así, ante la existencial pregunta de la Oruga («¿Quién eres tú?»), la protagonista no tiene más remedio de contestar que no lo sabe. «Pues verá usted, señor..., yo..., yo no estoy muy segura de quién soy ahora, en este momento; pero al menos sí sé quién *era* cuando me levanté esta mañana; lo que pasa es que me parece que he sufrido varios cambios desde entonces» (Carroll, 2013: 55).

Alicia no tiene más remedio que aceptar esta nueva realidad de la que no conoce las normas, regida por lo *queer*. Si bien un adulto sería incapaz de entrar en este juego, el niño posee la imaginación indispensable para aceptar lo raro: «Hacía tanto tiempo desde que Alicia perdiera su tamaño normal, que todo le parecía al principio bastante extraño; pero se acostumbró al cabo de algunos minutos [...]. “¡Nunca puede estar una segura de lo que va a ser al minuto siguiente!”» (Carroll, 2013: 67).

Alicia ha perdido la posibilidad de autoafirmarse. No sabe quién es. Al final de sus aventuras, habrá perdido el resto: su nombre, su carácter, su humanidad. Pierde incluso su derecho a la existencia al decirle que es un fantasma surgido del sueño del Rey Rojo, que va a desvanecerse cuando el Rey se despierte (Janer, 2002: 207).

Alicia pierde su identidad, pero gana una nueva forma de ver las cosas. Esa extrañeza constante la lleva a construir otro sentido de la realidad, deconstruyendo aquel que la sociedad victoriana y su familia le habían impuesto a la fuerza. Lo *queer* se erige como un nuevo estilo de vida, que nos hace cuestionarlo todo y no dar nada por sentado. Este mecanismo es un fiel aliado del *nonsense*, que definiremos en el siguiente apartado. Así pues, tan solo si logramos entrar en el juego que nos propone el autor, como lo haría un niño, y tan solo si el espíritu de lo *queer* se apodera de nosotros –del mismo modo que se ha apoderado del lenguaje, las canciones y los sueños–, descubriremos que cada palabra de *Alicia* significa todo un mundo.

3. El *nonsense*

«—¡Qué reloj más raro —observó—, en vez de las horas del día marca los días del mes!
—¡Y por qué no habría de hacerlo! —masculló malhumorado el Sombrero—. ¿Acaso *tu* reloj señala los años?» (Carroll, 2013: 85)

En este apartado trataremos de satisfacer todas aquellas preguntas que el lector de las aventuras de *Alicia* pueda tener sobre el motor que mueve este mundo imaginario. De este modo, definiremos el *nonsense* y lo enmarcaremos cronológicamente. Por último, esbozaremos rápidamente los modelos más importantes que tuvo Carroll a la hora de escribir *Alicia*, así como las principales influencias que esta obra maestra ha generado con posterioridad. La tradición del absurdo es prácticamente inabarcable, pero esta síntesis pretende mostrar sus elementos más relevantes, así como servir de guía a través de este imprevisible viaje del lenguaje, en el que parece que uno va siempre a la deriva.

3.1 Del carnaval a la pesadilla: hacia una definición del *nonsense*

Tanto Lewis Carroll como su contemporáneo, el poeta Edward Lear, son considerados, si no los padres, los máximos exponentes del *nonsense*. Del mismo modo, el libro por antonomasia de esta corriente literaria no es otro que *Alicia*. Sin embargo, pretender aferrar el *nonsense* en algo tan sensato como una definición resulta una ardua tarea, puesto que parece extremadamente difícil llegar a un consenso. De hecho, son muchos los críticos que opinan que el *nonsense* no puede ni tan siquiera definirse, ya que para cada uno significará siempre una cosa distinta. Recordemos que la interpretación de un texto es personal y subjetiva; por lo tanto, lo que para un lector resulte absurdo, para otro puede tener una alta carga significativa.

No obstante, si recopilamos las definiciones de *nonsense* de algunos de los estudiosos más emblemáticos de este género podremos llegar a una aproximación lo suficientemente acotada como para no perdernos en el mundo del sinsentido del País de las Maravillas. En *The Anatomy of Literary Nonsense*, Tigges nos define el *nonsense*

como «a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is affected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these» (1998: 27).

Este equilibrio contribuye a la paradoja del *nonsense*, basada en el orden y el desorden. «Alice, who is fond of rules and regulations, is confronted with a world of arbitrariness and disorder» (Khasawneh, 2008: 25). «Order is generally created by language, disorder by reference» (Orero, 2002: 39). Si bien cada una de las oraciones que conforman *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo* están ordenadas siguiendo las reglas de la lógica, es su contenido el que escapa de la lógica misma. En pocos momentos podremos decir que no entendemos la construcción de una proposición de la obra: la estructura lingüística del *nonsense* es perfectamente coherente y ordenada, pero esto solo servirá para aumentar el extrañamiento del lector ante el desorden interno del significado¹⁰. Cuanto más organizada esté la estructura, más descontextualizado nos parecerá el interior. Aunque el lector no encontrará ninguna imperfección sintáctica en el siguiente párrafo, que discurre durante el juicio final de *Alicia en el País de las Maravillas*, será su contenido el que producirá el disparate:

El primer testigo era el Sombrero. Compareció llevando una taza de té en una mano y un trozo mordisqueado de pan y mantequilla en la otra.

–Ruego a Vuestra Majestad que me perdone –empezó diciendo–, por traer aquí estas cosas, pero es que cuando me ordenaron que compareciera no había terminado aún de tomar el té.

–Pues debiste haber terminado antes –amonestó el Rey–; ¿cuándo empezaste a tomarlo?

El sombrero miró a la Liebre de Marzo, que, con el Lirón del brazo, le había seguido hasta el tribunal, y dijo:

–Si no me *equivoco*, fue el catorce de marzo.

–¡El quince! –corrigió la Liebre.

–¡El dieciséis! –añadió por su cuenta el Lirón.

–¡Apuntad todo eso! –aconsejó el Rey a los jurados, y estos se apresuraron a anotar concienzudamente las tres fechas en sus pizarras,

¹⁰ Por este motivo, tal como nos indica Orero, un traductor de un texto *nonsense* debe traducir significados y no palabras literales.

para luego sumar las tres cifras y reducir el resultado a peniques y chelines (Carroll, 2013: 139).

Todo es paradójico y contradictorio en el *nonsense*, definido por Huxley como un «logical game played with feeling by at least two people, in a spirit of self-contradiction... constant surprise and mutual enthusiasm» (1976: 10). Si el lector no se somete al juego de participar en carreras circulares¹¹ ni acepta encontrar a una lagartija cavando manzanas¹², permanecerá en la superficie del significante y se perderá el significado, en el cual radica la fuerza del *nonsense*. Como expone Orero, «for nonsense language to develop and be accepted it needs the environment of an unreal world. In the real world, nonsense words are solecisms; in a nonsense world they are normal occurrences» (2002: 50).

Incluso cuando Carroll inventa palabras, usa morfemas y lexemas existentes, solo que los mezcla para crear un nuevo efecto: «—¡Curiorífico y rarífico! —exclamó Alicia (que estaba tan sorprendida que por el momento ya no sabía ni siquiera hablar correctamente el idioma)» (Carroll, 2013: 22). El paradigma de esta inventiva lo encontramos en el célebre poema «Jabberwocky», que vertebra en cierta medida *Alicia a través del espejo* y que analizaremos en el quinto punto de este ensayo.

Así pues, el lenguaje del *nonsense* «distorts real language... makes a parody of words and grammar» y «shades gradually in various directions, into pure fantasy, pure farce, the grotesque, the Surrealist, and so on» (Haight, 1971: 249). Pero no debemos olvidar que estamos ante un lenguaje revulsivo, dotado de un alto valor pedagógico: «Especially the Alice books provide a form of education through subversion, inversion and parody. Alice is introduced into the adult world, presented as comically absurd, and has to learn to stand up for herself, especially through the handling of language» (Orero, 2002: 47).

En el siguiente mapa conceptual expongo de manera visual cómo funciona el elemento paradójico del *nonsense*. A partir de los juegos de palabras y los disparates, el autor maneja un equilibrio continuo entre los distintos componentes del texto, lo que produce al lector ese extrañamiento constante tan característico de la literatura del absurdo:

¹¹ Capítulo III de *Alicia en el País de las Maravillas*: «Una carrera en comité y una historia con cola».

¹² Capítulo IV de *Alicia en el País de las Maravillas*: «El Conejo envía a Pepito».



Aunque el *nonsense* nos despierte un sentimiento cómico y risueño, también está presente su contrario, al que Orero llama «the dark and cruel side» del *nonsense* (2002: 39). Estudiosos como Cohen han notado la violencia de algunos episodios de *Alicia*: «Por debajo de la guasa discurre un sombrío acento de queja, un punzante rencor, incluso una violencia gratuita» (1998: 36); «intercaló en los relatos miedo, condescendencia, rechazo y violencia, y los niños que los leen notan que sus corazones laten más deprisa y sienten un hormigueo en la piel, no tanto por el entusiasmo como por una extraña aceptación de sí mismos, de los obstáculos a los que se han enfrentado y que deben superar» (1988: 36). La crítica social aflora en ocasiones de la manera más lacerante y cruel: la relación de Alicia con los personajes del País de las Maravillas y del mundo del otro lado del espejo casi nunca será buena ni cordial. ¿A quién no le viene en mente la malvada Reina de Corazones?

Esto encolerizó de tal modo a la Reina que se puso toda colorada, y después de atravesarla con una mirada de bestia salvaje comenzó a gritar desaforadamente:

–¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten...! (Carroll, 2013: 99)

En ocasiones, el sueño de Alicia se acerca más a la pesadilla de lo que podría parecer. Según Cammaerts, que fue el primero en escribir un libro exclusivamente sobre el *nonsense* (1925), existe una gran asociación del disparate con la negatividad, el sueño y la pesadilla, pero también con el carnaval, la música y la literatura para niños. En todos estos momentos o estados, el *nonsense* puede aparecer con total naturalidad.

Lerer nos indica que el *nonsense* sirve para ensanchar la mente rígida y racional del hombre moderno, y se fija en el diálogo entre el mundo de la niñez (donde no existen los límites racionales) y el mundo adulto:

Lo absurdo, pues, representa algo más que un mero juego o una simple paparruchada. Tiende un puente entre las pláticas de los adultos y la literatura infantil y cristaliza nuestros comportamientos social y estético ante las palabras y su relación con las cosas mundanas (Lerer, 2009: 300).

Para Navarro (1989: 460), el *nonsense* se caracteriza por la alternancia de sobreinformación y desinformación. Por un lado, se acumulan las enumeraciones de todo tipo de objetos, personas y conceptos, pero por el otro encontramos un vacío de información que nos descoloca. Y es que, como hemos visto, el espíritu del *nonsense* oscila entre dos polos opuestos que van de la multiplicidad a la ausencia de significados, del orden al desorden, de la lógica a la ilógica, del significante coherente al significado incoherente, de lo cómico y risueño a lo violento y cruel, de lo ligero a la crítica, de lo racional a lo irracional, del carnaval a la pesadilla.

3.2 Tres formas de clasificar el *nonsense*

Tras esta primera aproximación al *nonsense*, nos resultará más fácil encontrar un patrón o metodología que nos pueda servir para analizar cualquier obra de este calibre. Para ello, contaremos con tres propuestas de tres estudiosos diversos: Sewell, Baier y Tigges. Todas ellas confluyen en diversos puntos, pero aplican un sistema de clasificación diverso. Sin embargo, como veremos, las tres clasificaciones reflejan la constante oscilación del *nonsense* hacia una cosa y su contraria, en una paradoja incesante, hasta llegar a la contradicción más incisiva.

Sewell (1952), que considera que el *nonsense* actúa sobre todo en los espacios del sueño y el juego, es la primera estudiosa que intentó conferirle una estructura. Afirma que el *nonsense* sigue un patrón reconocible, y que podemos dividir las unidades de palabras en tres grandes grupos: *number words*, *thing words* y *abstract words*. Los primeros, precisos e invariables, aportan seguridad al lector, le proporcionan una especie de muralla ante la que resguardarse de todas las nociones que no será capaz de entender. En este grupo, Sewell no solo incluye los números, sino también los días

de la semana, los alfabetos y, en general, cualquier serie de nombres o enumeración; cualquier atisbo coherente de mundo real.

Sin embargo, esta sensación de control de la situación entra pronto en conflicto con el resto de los patrones del *nonsense* y provoca, así, la continua contradicción que hemos analizado en el apartado anterior. Dentro del segundo grupo (*thing words*), encontramos todo aquello que tiene que ver con las sensaciones y percepciones, es decir, con la experiencia. Lo artificioso, en el *nonsense*, tendrá mucho más peso que lo natural. Ante este segundo grupo, el lector ya está desubicado, puesto que pierde a menudo las alusiones del mundo que conoce. Por último, con los nombres abstractos, el lector ya ha perdido cualquier referencia con sentido. Aun así, como explica Orero, «these nonsense words can be classified according to normal grammatical categories, since the respect for syntactical order is one of the rules that apply in the field of nonsense so as to keep the tension between order and disorder in continual play» (2002: 52). Gran parte de esta categoría de palabras está formada por nombres y adjetivos, puesto que dotan al autor de un mayor espacio para la imaginación.

La estudiosa no solo agrupará las categorías nominales, sino que también se fija en tres formas posibles de crear *nonsense*. Una manera es desordenando las partes de la oración y formando un juego sintáctico: «Muchas veces he visto a un gato sin sonrisa – pensó Alicia–, pero ¡una sonrisa sin gato!» (Carroll, 2013: 81). Otra, exagerando o distorsionando una descripción: «Si hubiera crecido –se dijo Alicia–, se habría convertido en un niño espeluznantemente feo; pero, en cambio, como cerdo me parece que resultará bien hermoso» (Carroll, 2013: 77). Por último, mediante las expansiones o contracciones de algo o alguien (en el caso de *Alicia*, la misma protagonista sufrirá diversos cambios anatómicos cada vez que come o bebe): «–Un lado te hará crecer; el otro, menguar» (Carroll, 2013: 63).

En 1967, Annette Baier establece seis categorías del *nonsense*: cuando tanto el vocabulario como la sintaxis son correctos pero el significado no refleja aquello que está sucediendo en realidad; cuando la oración no encaja en el contexto; cuando se juega con el error –como la Tortuga Artificial, que en el noveno capítulo de *Alicia en el País de las Maravillas* le cuenta a Alicia que en la escuela estudiaba «Histeria antigua y moderna» (Carroll, 2013: 120)–; las series de palabras, que provocan un efecto de letanía en el lector; las palabras inventadas dentro de una proposición sintácticamente

reconocible, y la forma extrema de *nonsense*, bajo la cual no somos capaces de reconocer ni el vocabulario ni la sintaxis. En el caso de *Alicia*, observamos esta última categoría solamente en el poema «Jabberwocky», de *Alicia a través del espejo*.

Por otro lado, Tigges nos habla de cinco técnicas que usa todo escritor de *nonsense*. Una es la paradoja temática, a la que el estudioso bautiza con el nombre de *mirroring*. Ya hemos visto que Carroll jugará constantemente con la paradoja, hasta el punto de que la segunda parte de *Alicia* transcurre en el mundo que hay más allá del espejo, donde todo parece igual pero está al revés. Los billetes de tren son más grandes que los pasajeros y ocupan casi todo el vagón, las reinas del tablero de ajedrez gobiernan el mundo, los elefantes hacen miel como si fueran abejas, la Oveja teje «con catorce pares de agujas a la vez» (Carroll, 2013: 244). Reconocemos los elementos, los paisajes, los animales, los objetos, pero todos ellos se salen de su comportamiento habitual, con lo cual la sorpresa es constante.

Otra técnica, que Tigges estima vital para mantener la tensión en el lector, es la imprecisión: «—¡Las cosas flotan aquí de un modo...! —se quejó al fin, después de haber intentado en vano perseguir durante un minuto un objeto brillante y grande que parecía unas veces una muñeca y otras un costurero, pero que en todo caso tenía la virtud de estar siempre en un estante más arriba del que estaba examinando» (Carroll, 2013: 243). Este crítico, como Sewell y Baier, también constata como punto clave las series de palabras, técnica a la que llama *infinity* por la sensación de infinidad que transmite, y que encontramos en el poema «Jabberwocky». La cuarta técnica es la simultaneidad, creada a partir de dos elementos dispares, que puede dar lugar, por ejemplo, a la formación de palabras nuevas. Carroll utiliza mucho este recurso, tanto para la invención de personajes (la «meriendaposa») como de acciones: «Él fue el que nos enseñó a bidujar y a bofetear y la tintura al boleo» (2013: 120). En el poema «Jabberwocky», construye nuevas palabras (por ejemplo, las acciones «agiliscar» y «banerrar» y el sustantivo «limazones») a partir de esta técnica.

La quinta y última es la arbitrariedad, que Tigges considera la destreza más genérica del *nonsense* y que toma forma, especialmente, en los sueños, donde todo es posible. Recordemos que, tanto en la primera parte de *Alicia* como en la segunda, la acción transcurre una vez que la protagonista se ha quedado dormida (aunque en ambas ocasiones lo descubrimos solamente al final de la historia). La arbitrariedad es la

patrona del mundo de los sueños (o el de las Maravillas, o el del espejo, como queramos llamarlo); solo allí un dedo puede sangrar antes de pincharse con un alfiler, y solo allí se puede dictaminar la sentencia antes de producirse el juicio:

–Mala memoria, la que sólo funciona hacia atrás –censuró la Reina.

–¿De qué clase de cosas se acuerda usted mejor? –se atrevió a preguntarle Alicia.

–¡Oh! De las que sucedieron dentro de dos semanas –replicó la Reina con la mayor naturalidad–. Por ejemplo –añadió, vendándose un dedo con un buen trozo de gasa–, ahí tienes al mensajero del Rey. Está encerrado ahora en la cárcel, cumpliendo su condena; pero el juicio no empezará hasta el próximo miércoles y, por supuesto, el crimen se cometerá al final.

–¿Y suponiendo que nunca se cometa el crimen? –preguntó Alicia.

–Eso sería tanto mejor, ¿no te parece? –dijo la Reina sujetando con una cinta la venda que se había puesto en el dedo.

A Alicia le pareció que desde luego *eso* no se podía negar.

[...]

–¡Ay, ay, ay! –aullaba la Reina sacudiéndose la mano como si quisiera que se le soltara–. ¡Me está sangrando el dedo! ¡Ay, ay, ay!

[...]

–Pero ¿qué es lo que le pasa? –le preguntó cuando encontró una ocasión para hacerse oír–. ¿Es que se ha pinchado un dedo?

–¡No me lo he pinchado *aún* –gritó la Reina–, pero me lo voy a pinchar muy pronto... ay, ay, ay!

[...] El broche se le abrió de golpe y la Reina lo agarró frenéticamente para abrocharlo de nuevo.

–¡Cuidado! –le gritó Alicia–, ¡que lo está agarrando por el lado que no es! –y quiso ponérselo bien; pero era demasiado tarde: se había abierto el gancho y la Reina se pinchaba el dedo con la aguja.

–Eso explica que sangrara antes –le dijo a Alicia con una sonrisa–. Ahora ya sabes cómo suceden las cosas por aquí.

–Pero ¿y por qué no grita de dolor *ahora*? –le preguntó Alicia, preparándose para llevarse las manos otra vez a los oídos.

–¿Para qué?, si ya me estuve quejando antes todo lo que quería –contestó la Reina–, ¿de qué me serviría hacerlo ahora de nuevo? (Carroll, 2013: 237-239)

Estamos en el mundo al revés, hemos pasado la barrera del sueño, hemos atravesado el espejo y, aunque seguimos reconociendo los elementos narrativos (Alicia, la Reina, el juicio, el crimen, el dedo que duele cuando sangra) y sintácticos (se establece un dialogo claro y sencillo entre dos personas), el desorden de los acontecimientos nos produce una pérdida de referencias similar a si nos estuvieran hablando en una lengua que desconocemos. Y es que, en cierta medida, así es: ignoramos las leyes de este mundo que no deja de sorprendernos; hemos perdido toda referencia que nos haga sentir seguros, la paradoja nunca deja de actuar.

3.3 Raíces del *nonsense*

Hay quien ve el *nonsense* simplemente como un producto de la época victoriana, aislado en el tiempo, sin relación alguna con otros tipos de literatura. Aunque, si bien es cierto que es en esta época cuando el *nonsense* alcanza su máximo esplendor, sería un error no reconocer sus orígenes más remotos. «The idea of saying things and expressing concepts in an awkward way that creates the impression of incoherence is virtually as old as our written records of language» (Orero, 2002: 15). Orero nos recuerda que este estilo es frecuente en la Biblia, pero que incluso podemos ir mucho más lejos y remontarnos al año 3000 a. C., donde la ausencia de significado aparece en las tablas cuneiformes sumerias. Tanto los griegos como los romanos cultivaron el lenguaje del sinsentido en su retórica, aunque el *nonsense* no se consideraba entonces un género propio. «These rhetorical tropes later became literary topics in the Medieval vernacular languages of Europe»; lo absurdo, pues, tendrá una posición preeminente en la Europa medieval. Basta con pensar en la tradición satírico-carnavalesca o en las «cantigas de escarnio y maldecir» galaico-portuguesas del siglo XIII.

In English, there is no evidence of nonsense literature before the Norman period, and even after the Norman Conquest the first manifestations of the form occur in French and Latin. Since vernacular Medieval literature in Europe arises from the troubadour tradition, the absence of troubadour literature in English may explain the late start of nonsense writing in this language (Orero, 2002: 16).

La primera vez que se calificará al *nonsense* de género literario será en 1888. Sir Edward Strachey es el primero en mostrar un interés literario y académico hacia el sinsentido. Esto indica que, aunque antes de Carroll existieran signos de absurdidad en la literatura de todas las épocas, nunca se habían considerado lo suficientemente importantes como para conferirles un género propio ni un estudio concienzudo. Según Strachey, no solo debemos mirar hacia la Grecia clásica cuando buscamos el germen del *nonsense*, sino también hacia las canciones de cuna para dormir a los más pequeños. Así pues, el *nonsense* «is as old and widespread, among European nations, as the oldest ballads and popular stories» (Cammaerts, 1925: 19).

«Esta idea de absurdidad lingüística arraiga fuertemente en la literatura infantil a mediados del siglo XIX y parece que se perpetúa. [...] La idea de lo absurdo, del sinsentido, como uno de los poderes de la imaginación, de la absurdidad como desafío a la coherencia del mundo adulto y a las leyes de la vida civil, supuso toda una novedad en la Inglaterra victoriana» (Lerer, 2009: 298). En conclusión, debemos considerar el *nonsense* como un género que tiene unas raíces bien antiguas y que ha estado presente a lo largo de los siglos, pero que no se ha considerado como tal hasta el siglo XIX. Del mismo modo, no había gozado ni de interés ni de importancia hasta que Lear y Carroll lo desarrollaron en todas sus facetas.

3.4 El humor y el niño: modelos literarios carrollianos

¿Qué tienen en común Rabelais, Shakespeare, Wordsworth, Lord Byron, Tennyson, Pope, Milton, Swift, Sterne, Jarry, Kipling, Joyce, T. S. Eliot o Roald Dahl? Todos ellos cultivaron, en distinta medida, el *nonsense*. Según Lerer, la novela es un agente activo en la propagación de lo absurdo: destacan Walter Scott y, sobre todo, Charles Dickens:

Muchos de los personajes de este autor tienen nombres que evocan a criaturas de cuentos de hadas: Pocket, Podsnap o Jaggars. Algunos hablan en un dialecto o en un argot tan raro que parece absurdo [...]. Otros son tan extravagantes que no dudan en hacer volar las palabras (como, por ejemplo, Mr. Dick, que en *David Copperfield* escribe largas misivas al rey Carlos II y las pone a volar en cometas). No se trata simplemente de individuos excéntricos o chalados; se trata de unos personajes que han sido caricaturizados desde una perspectiva infantil (2009: 299).

Absurdidad y sátira social van de la mano, y esto Carroll lo aprenderá de su contemporáneo Dickens, el cual «pone de relieve la borrosa línea divisoria que separa lo absurdo de lo terrorífico» (Lerer, 2009: 299). «Charles prestó cuidadosa atención al talento de Dickens para la exageración humorística y la ironía mordaz, observando cómo usaba esas técnicas el novelista para socavar la sociedad que deploraba» (Cohen, 1998: 160). Como ya hemos apuntado en «*Alicia en su contexto*», será el cambio de actitud del autor lo que cambiará el rumbo de la literatura infantil de la época:

Gracias a una mágica combinación de memoria e intuición, Charles comprendía perfectamente lo que suponía ser niño en una sociedad de adultos, lo que significaba ser regañado, rechazado, recibir órdenes constantemente. Los libros de *Alicia* son antídotos contra la degradación infantil. Al igual que Dickens, Charles sabía que cuando la dura realidad se hace insostenible, el niño busca una escapatoria a través de la fantasía. También sabía cómo conseguir que el lector adulto se compadeciese de Alicia, víctima del imprevisible y poco fiable mundo de los adultos en el que ha caído de manera fortuita (Cohen, 1998: 162).

«The fantasy world of Wonderland that creates its own rules appealed to the childish sense of play rather than to adult propriety» (Khasawneh, 2008: 25). Otras claras influencias carrollianas son Wordsworth, Coleridge y Blake, puesto que, como Dickens, todos ellos tratan el tema de la infancia y se preocupan por «el lugar del niño en el universo» (1998: 143). Como nos cuenta Cohen, Rousseau es el primero en considerar al niño algo más que un adulto en miniatura y en defender que la infancia no es un estado indeseado: «El niño, para Rousseau, era un ser primitivo en su sentido más amplio, sin mancha y noble, incorrupto y puro». La idea rousseauiana de la niñez estará presente en estos escritores románticos, que irán aún más lejos. Para Blake, el niño es un «ser ideal» envuelto en «una nube de belleza mística». Carroll, que era un ferviente lector de Blake, creará a su niña favorita a partir de estas directrices. También se fija en el parentesco que Wordsworth establece entre el niño, las aves y las flores, con los cuales se puede comunicar mientras no alcance la edad adulta. Nuestro autor dota de este modo a Alicia de unas cualidades comunicativas fabulescas y desarrolla la novela en un paraje natural. Para Coleridge, el niño también es sobrenatural y posee un destello intuitivo.

Charles se aferra a esa cualidad mágica que ve en los niños y quiere retener en sí mismo lo que pueda de ella. Donde Wordsworth comprueba que la casa-prisión de la

edad adulta altera inevitablemente la espontaneidad de la infancia, Charles cree posible detener, o al menos retrasar, el cambio. Charles se esfuerza por retener hasta cierto punto en la edad adulta ese destello visionario (Cohen, 1998: 157).

Así pues, Carroll «heredó de sus modelos literarios la idea de que un niño puede enseñar a un adulto a arrepentirse, mostrándole el camino de la salvación» (1998: 146). Por un lado Carroll recogió la tradición del *nonsense* y la dotó de una autonomía nueva; por el otro, se fijó en la concepción romántica de la niñez y la mezcló con el elemento revulsivo de la sátira social. El resultado obtenido ha influenciado durante el siglo XX el mundo del arte y de la literatura, y todavía lo hace.

3.5 El legado de Lewis Carroll

Tan solo tres décadas después de la publicación de *Alicia en el País de las Maravillas* se estrenaba la obra teatral *Ubú Rey* (1896) en París. El grotesco personaje que Jarry crea bien podría estar en el mundo bajo tierra de Carroll, codeándose con la Reina de Corazones o con la Morsa y el Carpintero. El parentesco entre ambas obras no radica tan solo en los personajes, en que en ambos mundos de zozobra impere el sinsentido, o en la crítica social; el autor francés también muestra interés por explorar el universo infantil. «Toda la obra de Jarry remite a la infancia, íntimamente: muchos de sus libros parecen nacer de lo que está ligado a la pérdida, nostalgia o deseo de reconquista de la infancia; sus páginas más sorprendentes son retazos, visiones infantiles recuperadas» (Besnier, 1990: 104).

Bermúdez recalca, en la introducción a *Ubú Rey* de la editorial Cátedra, la ausencia de límites en el imaginario de Jarry: «Como en el mundo mágico de la infancia, en la obra de Jarry todo es susceptible de metamorfosis, sin que la normalizada mirada del adulto haya decretado las fronteras entre lo razonable y lo no razonable, ni haya impuesto los límites entre lo sucio y lo limpio» (Jarry: 16). Del mismo modo, en *Alicia* todo está sujeto a transformaciones, incluso la propia protagonista, que, como ya hemos indicado en el apartado 3.2, sufre constantes cambios en su propio cuerpo al comer o beber.

Otra clara influencia que nos ha dejado el legado de Carroll procede de la literatura eduardiana:

Este período definió la forma en que seguimos concibiendo los libros para niños y la mentalidad infantil. Durante los pocos años que duró, esta época creó un canon de autores y obras que ha seguido siendo sumamente influyente en este campo. Produjo un paisaje imaginativo que todavía gobierna en gran medida las modernas formas de escribir. Filtró las obras anteriores a través de ese paisaje con el fin de producir un canon moderno. Nuestro modo «por defecto» de infancia, si se prefiere, sigue siendo el de la década más o menos que precedió al estallido de la primera guerra mundial: la época que va desde la muerte de la reina Victoria en 1901 hasta el asesinato de Sarajevo de 1914 (Lerer, 2009: 390).

Una de esas «filtraciones» fue, sin duda, *Alicia*, y uno de los productos más importantes nacidos de la Inglaterra eduardiana, *Peter Pan* (1904). Como Alicia, Peter está en un mundo fabuloso donde nada es lo que parece y donde el niño propone una alternativa a la sociedad adulta y monótona. Sin embargo, mientras que Peter Pan se niega a crecer y a abandonar el mundo de la imaginación, el viaje de Alicia es un viaje iniciático y, cuando despierte, estará preparada para encarar la edad adulta. Mientras que *Alicia* es una píldora para superar los conflictos de la sociedad moderna, *Peter Pan* es la negación de esta.

Ya entrados en el siglo XX, el universo carrolliano tuvo mucho interés para los vanguardistas, especialmente para los dadaístas y los surrealistas. «¿Acaso habría podido Tristan Tzara redactar su “Manifiesto dadaísta” de 1918 sin la poesía de lo absurdo?», se pregunta Lerer, que recalca que «los poetas, los pintores y los artistas de teatro de las primeras décadas del siglo XX hicieron de lo absurdo la estética determinante de ese siglo» (2009: 319). El humanista recuerda, también, que el término «dadá» es onomatopéyico y evoca el balbuceo del bebé, y es que «el lenguaje del niño desafiaba nociones de convención lingüística [...]; era considerado, en cierto sentido, el equivalente verbal del arte abstracto, en el que se demolían las convenciones de representación» (2009: 320).

Los surrealistas admiran el mundo que Alicia explora y que la lleva hasta los límites del conocimiento, y se fijan sobre todo en el universo onírico que Carroll desarrolla. Como nos cuenta Borges (1986), «Alicia sueña con el Rey Rojo, que está soñándola, y alguien le advierte que si el Rey se despierta, ella se apagará como una vela, porque no es más que un sueño del Rey que ella está soñando». De Hugo Ball a

Paul Klee, pasando por poetas de la generación del 27 como Alberti y Lorca, e incluso Dalí, todos ellos se sintieron atraídos por el mundo de *Alicia*:

Un mundo en el que el tiempo, la sabiduría, la autoridad, la justicia y todas las reglas morales se balancean sobre el absurdo. En el País de las Maravillas –que, al fin y al cabo, es la parodia del mundo adulto– se hacen posibles muchas locuras. Vamos a encontrar subvertidas todas las prohibiciones que hacen de él un país desconocido, transgresor. El escritor confabula la perversión de la sociedad y el inconsciente aflora a través del sueño. Carroll nos dice que la locura constituye el verdadero substrato de la vida y, a partir de ahí, construye un relato iniciático de transgresión y cuestionamiento del mundo adulto. Las aventuras se suceden sin solución de continuidad, por simple asociación de ideas o de imágenes, como sucede en el interior de los sueños (Janer, 2002: 198).

En el teatro del absurdo de los años cincuenta del siglo pasado, allí donde el *nonsense* es llevado hasta el límite, también encontraremos la sonrisa del gato de Cheshire. Ionesco da una vuelta de tuerca más al lenguaje en *La cantante calva*; si Alicia tiene problemas para entender a los habitantes del País de las Maravillas y del mundo del espejo, los personajes del dramaturgo están condenados a vivir en la incomprensión e incomunicación perpetuas. Ionesco (1965) tiene la misma intuición que Carroll cuando escribía tratados de lógica: descubre, cuando intenta aprender inglés, que las premisas del libro de texto están vacías de significado. «Para mí, se trataba de una suerte de desmoronamiento de la realidad. Las palabras se habían convertido en cáscaras sonoras, desprovistas de sentido; también los personajes, desde luego, se habían vaciado de su psicología y el mundo se me aparecía bajo una luz insólita, quizá su verdadera luz, más allá de las interpretaciones y de una causalidad arbitraria». ¿La luz insólita a la que se remite Ionesco será la misma luz que baña el universo carrolliano?

4. Los juegos del lenguaje en *Alicia*

«-¡Abanícale la cabeza! –interrumpió muy apurada la Reina roja-. Debe de tener ya una buena calentura de tanto pensar.» (Carroll, 2013: 310)

Alicia se puede leer entera en clave lingüística, como ya hemos ido anunciando a lo largo de este ensayo. «Nonsense plays a crucial role in the process of reasoning» (Orero, 2002: 41). Como veremos, la filosofía del lenguaje y el *nonsense* van de la mano. Por eso he escogido a Wittgenstein como vertebrador de este apartado; leeremos *Alicia* con sus ojos y la analizaremos con su mente. Como es lógico, no podemos detenernos en cada página de la obra, por lo que nos centraremos en unos pasajes, a mi parecer cruciales, en los que se refleja fuertemente la influencia que tuvo para el filósofo el pensamiento carrolliano. Así pues, dividiremos esta experiencia en tres momentos del segundo libro de *Alicia*, donde hay mayor experimentación lingüística que en el primero.

Como nos advierte Deaño en el prólogo del *Juego de la lógica*, los libros de *Alicia* son «el repertorio de los errores y perplejidades a que el lenguaje nos conduce cuando no lo usamos con cuidado» (1993: 13). Sin duda, la gran «preocupación de Carroll, que encontramos tanto en sus libros de mates y lógica como en sus libros de fantasía, es *la comunicación entre los seres*» (1993: 11). Es sobre todo en la galería de personajes que crea Carroll donde la filosofía del lenguaje entra en *juego* y se ponen en marcha los mecanismos wittgenstianos.

4.1 Palabras que significan mundos

Wittgenstein (1889-1951) lo tenía muy claro: «El significado de una palabra es su uso en el lenguaje» (1999: 23). Según este filósofo (que estuvo siempre muy influenciado por Carroll y era un fervoroso lector de los libros de *Alicia*), cada palabra puede tener infinitos sentidos o, por lo menos, tantos sentidos como situaciones de uso posibles. Una palabra usada en un contexto tendrá un matiz bien distinto a la misma palabra usada en otro ambiente, e incluso puede significar algo totalmente distinto. El

propio Carroll explica una teoría bien parecida en una carta¹³ en la que contesta a unos niños:

«En cuanto al significado del *Snark*¹⁴, ¡me temo mucho que no sea más que un disparate! Sin embargo, como sabéis, las palabras significan más de lo que queremos expresar cuando las usamos: de modo que un libro entero debe significar mucho más de lo que el escritor quería decir. Así que, no importa el significado que se le dé al libro, tengo mucho gusto en aceptarlo como correcto. Lo mejor que he visto es... que todo el libro es una alegoría de la búsqueda de la felicidad» (Cohen, 1998: 491).

El biógrafo de Carroll añade que «el verdadero significado del poema, como ocurre en los libros de *Alicia*, es que no tiene significado» y que «se trata más de *esencia* que de *significado*, de sentimiento que de pensamiento, de escuchar que de ver» (Cohen, 1998: 491). Así pues, las palabras en sí están vacías, son solo cáscaras, y es el contexto lo que las va dotando de significado. Wittgenstein llamará a este fenómeno *juego del lenguaje*: nunca dejamos de jugar, con el lenguaje, aunque raramente nos demos cuenta. Sin embargo, Carroll intenta, a través de sus libros, que tomemos conciencia de este proceso y descubramos que todo en esta vida es una construcción, empezando por el lenguaje.

Se piensa que aprender el lenguaje consiste en dar nombres a objetos. A saber: a seres humanos, formas, colores, dolores, estados de ánimo, números, etc. Como se dijo: nombrar es algo similar a fijar un rótulo en una cosa. Se puede llamar a eso una preparación para el uso de una palabra (Wittgenstein, 1999: 16).

Pero ¿qué ocurre cuando el rótulo se pierde? Carroll experimenta con ello en el tercer capítulo de *Alicia a través del espejo*, cuando la protagonista entra en un bosque muy particular:

Este debe de ser el bosque –se dijo, preocupada– en el que las cosas carecen de nombre. Me pregunto, ¿qué le sucederá al *mío* cuando entre en él? No me gustaría perderlo en absoluto... porque en ese caso tendrían que darme otro y estoy segura de que sería uno feísimo. Pero si así fuera, ¡lo divertido será buscar a la criatura a la que le hayan dado el *mío*! Sería igual que en esos anuncios de los periódicos que pone la gente que pierde a sus perros... «responde por el nombre de *Chispa*; lleva un collar de bronce...». ¡Qué gracioso sería llamar a todo lo que viera «Alicia» hasta que algo o

¹³ Fechada del 18 de agosto de 1884.

¹⁴ Se trata del poema más delirante y sinsentido del autor. No forma parte del conjunto de *Alicia*.

alguien me respondiera! [...] Bueno, al menos vale la pena –dijo mientras se adentraba bajo los árboles, después de haber pasado tanto calor–, entrar aquí en este... en este... ¿en este *qué?* –repetía bastante sorprendida de no poder acordarse de cómo se llamaba aquello–. Quiero decir, entrar en el... en el... bueno, vamos, ¡*aquí* dentro! –afirmó apoyándose con una mano sobre el tronco de un árbol–. ¿*Cómo* se llamará todo esto? Estoy empezando a pensar que no tenga ningún nombre... ¡Como que no se llama de ninguna manera! (Carroll, 2013: 212)

Según Wittgenstein, el hecho de *nombrar* algo nos hace creernos en la posesión de esa palabra pero nos aleja todavía más de su significado. «Cuando decimos: “toda palabra del lenguaje designa algo” todavía no se ha dicho con ello, por de pronto, absolutamente nada, a no ser que expliquemos exactamente qué distinción deseamos hacer; (bien pudiera ser que quisiéramos distinguir las palabras del lenguaje de palabras ‘sin significado’ como las que aparecen en poemas de Lewis Carroll» (1999: 12). Y es que el filósofo nunca pierde de vista a nuestro escritor, que constantemente experimenta con los límites del lenguaje y que descubre, así, que las palabras significan mundos.

4.2 La regeneración del juego

Podríamos decir que la filosofía del lenguaje es la verdadera protagonista del sexto capítulo de *Alicia a través del espejo*. La niña se encuentra con un nuevo personaje, Humpty Dumpty, que le dará su propia visión de la vida mediante el lenguaje. La cuestión del significado del nombre vuelve a aparecer enseguida:

–No te quedes ahí charloteando contigo misma –recriminó Zanco Panco, mirándola por primera vez–; dime más bien tu nombre y profesión.

–Mi *nombre* es Alicia, pero...

–¡Vaya nombre más estúpido! –interrumpió Zanco Panco con impaciencia–. ¿Qué es lo que quiere decir?

–¿Es que acaso un nombre tiene que significar necesariamente algo? –preguntó Alicia, nada convencida.

–¡Pues claro que sí! –replicó Zanco Panco soltando una risotada–: El *mío* significa la forma que tengo... y una forma bien hermosa que es. Pero con ese nombre que tienes, ¡podrías tener prácticamente cualquier forma! (Carroll, 2013: 252)

Wittgenstein también pone atención en el juego, muy popular entre los niños, de inventar nombres para las distintas cosas. «¡Piensa igualmente cuan singular es el uso

del nombre de una persona para llamar al individuo nombrado!» (1999: 17), nos incita a reflexionar el filósofo. La niña y Zanco Panco siguen hablando durante un buen rato, y la pequeña termina por hacer una aguda observación: «“Habla como si se tratase de un juego”, pensó Alicia» (Carroll, 2013: 252). La niña empieza a ser consciente de los juegos del lenguaje, que no son más que una construcción de la realidad. «Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida» (Wittgenstein, 1999: 13). Para el filósofo, los límites del lenguaje son los límites de su mundo. Alicia, que está expandiendo su lenguaje, puede por ello abrir los confines de su mundo y traspasar la barrera del espejo. Y así, conociendo un lenguaje diverso puede vivir formas de vida diversas y celebrar su *incumpleaños* 364 veces al año:

–Me la dieron... como regalo de incumpleaños.

–¿Perdón? –le preguntó Alicia con un aire muy intrigado.

–No estoy ofendido –le aseguró Zanco Panco.

–Quiero decir que, ¿qué *es* un incumpleaños?

–Pues un regalo que se hace en un día que no es de cumpleaños, naturalmente (Carroll, 2013: 256).

Sin duda, la conversación entre Alicia y Zanco Panco influyó sobremanera en la filosofía de Wittgenstein:

–[...] Hay trescientos sesenta y cuatro días para recibir regalos de incumpleaños...

–Desde luego –asintió Alicia.

–¡Y sólo uno para regalos de cumpleaños! Ya ves. ¡Te has cubierto de gloria!

–No sé qué es lo que quiere decir con eso de la «gloria» –observó Alicia.

Zanco Panco sonrió despectivamente.

–Pues claro que no..., y no lo sabrás hasta que te lo diga yo. Quiere decir que «ahí te he dado con un argumento que te ha dejado bien aplastada».

–Pero «gloria» no significa «un argumento que deja bien aplastado» –objetó Alicia.

–Cuando *yo* uso una palabra –insistió Zanco Panco con un tono de voz más bien desdeñoso– quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.

–La cuestión –insistió Alicia– es si se *puede* hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes (Carroll, 2013: 258).

«Al nombrar una cosa todavía no se ha hecho nada», explica Wittgenstein; «tampoco tiene ella un nombre, excepto en el juego» (1999: 26). Tal como postula Janer: «Posiblemente, la magia de las palabras nace del uso imprevisto. Palabras nuevas, surgidas de un contexto y de una significación rutinaria. Palabras abocadas a la regeneración a través del juego» (2002: 143).

4.3 Los caminos del *nonsense*

Alicia aprovechará que la conversación con Zanco Panco versa sobre el lenguaje para preguntarle por el significado del poema «Jabberwocky» («Galimatrazo» en la traducción de Jaime de Ojeda), del cual la propia niña reconoce que «es como si me llenara la cabeza de ideas, ¡sólo que no sabría decir cuáles son!» (Carroll, 2013: 182). Wittgenstein parece acudir en la ayuda de Alicia con esta respuesta:

Considera esta forma de expresión: «El número de páginas de mi libro es el mismo que una solución de la ecuación $x^3 + 2x - 3 = 0$ ». O bien: «El número de mis amigos es n y $n^2 + 2n + 2 = 0$ ». ¿Tiene sentido esta oración? No se puede ver inmediatamente. Con este ejemplo se puede observar lo que puede ocurrir cuando algo parece una oración que entendemos, pero que no tiene ningún sentido (1999: 117).

Alicia está tan inmersa en el *nonsense* que incluso llegará a encontrarles el significado a las palabras de este poema (siempre con la ayuda de Zanco Panco, por supuesto):

–[...] Eso de que *brumeaba negro el sol* quiere decir que eran ya las cuatro de la tarde..., porque es cuando se encienden las brasas para asar la cena.

–Eso me parece muy bien –aprobó Alicia– pero, ¿y lo de los *agiliscosos*?

–Bueno, verás: *agiliscosos* quiere decir «ágil y viscoso», ¿comprendes?; es como si se tratara de un sobretodo..., son dos significados que envuelven a la misma palabra.

–Ahora lo comprendo –asintió Alicia, pensativamente [...] (Carroll, 2013: 260).

El ser sigue desgranando el poema palabra a palabra, y creando, a su vez, nuevos juegos del lenguaje. Según el humanista Lerer, «en la lexicografía de lo absurdo, pocos alcanzan una posición tan destacada como Humpty Dumpty» (2009: 303). Como explica Rodari, «el juego no es un simple recuerdo de impresiones vividas, sino una

reelaboración creadora de éstas, un proceso a través del cual el niño combina entre sí los datos de la experiencia para construir una nueva realidad, que responda a sus curiosidades y a sus necesidades» (1985: 192). Los juegos del lenguaje, a partir de los cuales modificamos continuamente el significado de las palabras, edifican nuevas realidades a la manera nietzscheana; abren caminos que, cuando se entrecruzan y se enredan, desembocan en el *nonsense* absoluto.

4.4 En un país extraño

Mas Alicia no cesa de ser un enigma. Lewis Carroll indica que este enigma es consecuencia de los límites del lenguaje, o de la representación. En él se abren las zonas más umbrías del inconsciente. Y Alicia se convierte en un mito. (...) Alicia es una imagen soñada, ideal e imposible, pero sobre todo es una paradoja (Janer, 2002: 202).

Mientras Schopenhauer (1778-1860) postulaba a los cuatro vientos aquella famosa premisa del mundo como representación, tanto Carroll como Wittgenstein parecen ir un paso más allá: el lenguaje también es representación; el lenguaje es *mi* representación. Una lengua es una forma de vida, como ya sabemos. Por este motivo, resuelve el pensador, las otras personas nos pueden parecer un verdadero enigma:

Eso es lo que se experimenta cuando uno llega a un país extraño con tradiciones completamente extrañas; e incluso cuando se domina la lengua del país. No se entiende a la gente. (Y no porque uno no sepa lo que se dicen a sí mismos.) No podemos reencontrarnos en ellos (Wittgenstein, 1999: 180).

Esto es precisamente lo que le ocurre a Alicia al viajar al País de las Maravillas y al mundo del otro lado del espejo. Habla la misma lengua que los habitantes de estos extraños lugares, sí, pero siempre serán un enigma para nuestra protagonista, que se verá incapaz de reencontrarse en ellos. Wittgenstein llega a afirmar que «si un león pudiera hablar, no lo podríamos entender» (1999: 180), y muy probablemente tenga razón. «Lo absurdo es mucho más que un simple juego: nos lleva a los límites de la expresión» (Lerer, 2009: 325). Y es allí, en esos confines del lenguaje, donde Alicia nunca deja de aprender y de cuestionarlo todo.

5. La Alicia más poética

«Si el poema no tiene sentido –dijo el Rey–, eso nos evitará muchas preocupaciones, pues, como es lógico, no tendremos nada que averiguar.»
(Carroll, 2013: 152-153)

Aparecen un total de 22 poemas en el ciclo de *Alicia*: 10 en *Alicia en el País de las Maravillas* y 12 en *Alicia a través del espejo*. Teniendo en cuenta que ambos libros están formados por 12 capítulos, la poesía en *Alicia* tiene, pues, un papel preeminente. Prácticamente todos los personajes que va conociendo la protagonista irán siendo asociados a un poema u otro. En este apartado, estudiaremos los distintos tipos de composiciones poéticas que encontramos en estos libros y nos centraremos en algunos de los más emblemáticos.

Para empezar, resulta necesario tener en mente la organización formal de ambas obras. Podemos distribuir los poemas de *Alicia en el País de las Maravillas* en tres bloques: el poema prólogo, los tres poemas ya existentes que intenta recitar Alicia pero a la cual le salen mal, y los cinco poemas que recitan otros personajes, de los cuales algunos los inventará el propio Carroll (de entre los que destaca el enigmático poema del juicio que cierra el libro), y otros serán también canciones o poemas infantiles modificados.

La división que proponemos en *Alicia a través del espejo*, si bien es similar, cuenta con algunas peculiaridades. Dividiremos esta segunda parte en cuatro bloques poéticos: el poema prólogo y el poema epílogo (que sirve de cierre definitivo de ambos libros), el famoso «Jabberwocky» o «Galimatazo» (que, como ya hemos apuntado anteriormente, vertebró la segunda parte de las aventuras de *Alicia*, y que aparece tres veces en el libro, pero solo una de ellas de manera completa), los tres poemas en los que la protagonista piensa por asociación de ideas cuando conoce a un personaje y los cinco poemas que los propios personajes le recitan a Alicia.

El paralelismo poético y formal entre las obras es evidente: en ambos libros son siempre tres los poemas que recita la propia Alicia y son siempre cinco los que le recitarán a ella. Solo hay cuatro poemas serios: los dos prólogos, el epílogo y el último poema de la primera parte de *Alicia*, al que podríamos calificar de falso epílogo por

situarse al final del libro y por su carácter melancólico. Por otro lado, descubrimos dos poemas que son verdaderamente un sinsentido, aunque lo son de manera bien distinta. El primero es el mencionado poema del juicio, que recitará el Conejo Blanco justo antes de que Alicia despierte de su sueño y vuelva a nuestro mundo. El segundo, el «Jabberwocky», tiene la función contraria, puesto que es el poema que abre el sueño de Alicia en *Alicia a través del espejo*, y tendrá repercusiones a lo largo del viaje de la niña por este nuevo mundo.

En este apartado, pues, analizaremos y contrastaremos algunos de estos poemas. Nos centraremos, primero, en los serios (prólogos y epílogo), para pasar luego al Carroll más risueño y a sus poemas parodia y finalizar, como no podía ser de otra manera, con los poemas que son puro *nonsense*.

5.1 De prólogos y epílogos: los poemas serios de Carroll

El mundo ha coronado a Charles Dodgson y a Edward Lear como los reyes de la poesía del absurdo pero le volvió la espalda a Charles como poeta serio. Coartado por el tenor emocional de su época, hay que reconocer que como poeta serio quedó inmovilizado. El sentimentalismo fue su perdición; a diferencia de los grandes poetas victorianos, él no pudo trascenderlo. Sin embargo, con la poesía del absurdo se encontraba realmente en su elemento, explorando nuevos territorios poéticos y creando un nuevo panorama para la mente (Cohen, 1998: 298).

A la temática del poema que abre los libros de *Alicia*, el prólogo, nos referimos cuando analizamos el contexto carrolliano. «Surcando la tarde dorada» es un poema que rememora el día en que nació este fantástico cuento. Las tres hermanas Liddell aparecen aquí con los nombres «Prima» (la mayor, Lorina), «Secunda» (la mediana, que es la propia Alicia) y «Tertia» (la más menuda, Edith). El poeta recuerda la impaciencia de las tres niñas por que el autor siguiera contando el cuento improvisado. «Así fue surgiendo el País de las Maravillas/ poco a poco; y una a una/ el cincelado de sus extrañas peripecias», explica en la sexta estrofa. El último sexteto va dedicado directamente a la protagonista del relato, a partir de un vocativo y de una oración imperativa: «¡Alicia! Recibe este cuento infantil/ y deposítalo con mano amable/ allí donde descansan los sueños de la niñez». Esta es, pues, la primera alusión, de muchas, al «sueño», sin el cual las aventuras de la pequeña Alicia no serían posibles.

El poema prólogo de la segunda parte de *Alicia*, dedicado al niño que esté a punto de leer el libro, apela al sueño ya en su segundo verso: «Niño de pura y despejada frente/ en cuyos ojos brilla el asombro de un sueño». La niñez va, por lo tanto, ligada al estado de ensoñación, puesto que solo en la infancia y en los sueños la frontera entre lo posible y lo imposible está emborronada.

El poeta vuelve a hacer alusión a la «tarde dorada», aunque en esta ocasión de manera más sutil, porque recuerda al lector que se trata de «una historia que comenzó en días ya pasados/ en el bochorno de una tarde de verano» y que «una simple canción servía para impulsar/ el ritmo de nuestro remar». En la sexta y última estrofa, el poeta se cita a sí mismo y copia las últimas palabras de *Alicia en el País de las Maravillas*: «alegres días de un estío de antaño». Ambos prólogos son melancólicos y amargos: rememoran un día feliz desde la actualidad triste. Por este motivo, en el primer prólogo el poeta nos habla de las «flores ya marchitas», mientras que en el segundo prólogo, mucho más duro, escribe que «afuera, triunfan los hielos y azotan las nieves/ brama la locura desatada del vendaval», que «la sombra de un suspiro/ quizá lata a lo largo de esta historia», y contrasta el «infeliz aliento» del poeta con la «gracia encantada de nuestro cuento» y con «el nido feliz de la niñez». El yo lírico deja entrever su tristeza al recordar los días felices y ser consciente de que nunca volverán, así como su frustración por no poder regresar a la idealizada infancia y haber entrado ya en los años de la vejez.

El epílogo es, sin lugar a dudas, el más bello de los tres poemas. Aunque es el más sencillo, es también el que mejor condensa las ideas obsesivas del autor, que vuelve a sacar a colación todos los temas de los otros dos poemas: aquella famosa tarde dorada («bajo un soleado cielo, una barca/ se desliza calladamente/ en el sueño de una tarde de verano»), el paso del tiempo («mucho ha ya de aquel soleado cielo,/ se apagan sus ecos y su recuerdo.../ el gélido otoño ha muerto aquel julio estival») y los niños a los que estos libros todavía van a hacerles soñar («aún querrán niños un cuento,/ los ojos brillantes, el oído atento»).

El «sueño», elemento central de *Alicia*, aparece en este último poema en cuatro ocasiones, y su importancia es tal que es precisamente esta palabra la que cierra la narración: «la vida, acaso, ¿no es más que un sueño?». Cabe precisar que el último capítulo de *Alicia a través del espejo* se llama, precisamente, «¿Quién lo soñó?». En él, la protagonista se pregunta, confundida, si es ella quien ha soñado con el Rey Rojo o el

Rey Rojo (que aparecía durmiendo a lo largo de todo el libro) es quien ha soñado con ella. Carroll cierra el capítulo y, con ello, el libro, con una pregunta lanzada a los futuros lectores: «¿Quién creéis *vosotros* que fue?» (2013: 332).

5.2 De poemas moralizantes a parodias risueñas

Más de la mitad de los poemas que encontramos a lo largo de las páginas de *Alicia en el País de las Maravillas* y de *A través del espejo* son parodias de poemas moralizantes existentes. Como explica el traductor y comentarista Jaime de Ojeda:

A lo largo de todo el libro, Carroll se dedica a hacer parodias de los poemas y libros que Alicia y sus hermanas tenían que aprender en la escuela. Los poemas, por lo general, eran de carácter «moralizante», es decir, «educativos», y los libros más que encumbrosos. La tergiversación de los poemas que le salen a Alicia consiste en cambiar todo lo que en ellos hay de moralizante por picardías escandalizantes (Carroll, 2013: 337).

Así pues, donde Robert Southey (1774-1883), autor del cuento *Ricitos de Oro y los tres osos*, escribió estos versos del didáctico y moralista poema «El consuelo de la vejez y de cómo lograrlo»:

«Sois viejo, padre Guillermo»,
exclamó el joven,
«y los pocos cabellos que os quedan
han encanecido ya del todo.
Sois robusto, padre Guillermo;
un viejo alegre y sano.
Decidme ahora, os lo ruego,
¿cómo lo habéis logrado?»
«En mis años de juventud»,
replicó padre Guillermo,
«siempre tuve presente que el tiempo
pasa a cada instante,
y así, ni abusé de mi salud
ni prodigué mi vigor,
no fuera que me faltasen al final».

Carroll decide que a su pequeña protagonista, al llegar al mundo bajo tierra del País de las Maravillas, le saldrán absurdidades por la boca cada vez que intente recitar uno de los poemas aprendidos en la escuela. Así pues, la versión que nos propondrá de este poema será la siguiente:

«Sois viejo, padre Guillermo»,
dijo el joven,
«y vuestro pelo se ha puesto ya muy cano.
Sin embargo,
¡os estáis poniendo siempre de cabeza!
¡Decidme!
¿Os parece eso bien a vuestra edad?
«En mi juventud», replicó Guillermo
a su hijo,
«temí que me hiciera daño a los sesos.
Pero ahora,
cuando sé que no me queda ninguno,
¡vaya!
¡lo hago cuando me viene en gana!»

Como este poema, encontraremos muchas parodias más, un par de ellas del teólogo inglés Isaac Watts («Contra la pereza y los malos juegos» y «El haragán»). El lector, acostumbrado ya a estas parodias, tal vez encontrará más extraña la canción de la Tortuga Artificial, hasta el punto de encasillarla en el *nonsense* absoluto:

¡Sopa bella! ¡Tan rica y verde!
¡Cómo nos aguarda en caliente cazuela!
¿Quién por tanta delicia
No cedería a su natural inclinación?
¡Sopa de la noche! ¡Hermosa sopa!
¡Sopa de la noche! ¡Hermosa sopa!
¡Hermooo-sa soooooo-pa!
¡Hermooo-sa soooooo-pa!

Aunque en un primer momento no lo parezca, este poema de regusto vanguardista también tiene sus referencias. En el siglo XVIII se comercializó la sopa de

tortuga artificial, mucho más barata que la de tortuga auténtica, y el autor se burla de ello mediante el personaje y su canción. Por otro lado, como explica De Ojeda: «Carroll registró en su diario que el 1 de agosto de 1862 las hermanas Liddell le estuvieron cantando precisamente el canto que él parodia en boca de la Tortuga Artificial, canto aún muy popular debido a James Sayles: «Estrella vespertina» (Carroll, 2013: 345).

Hermosa estrella que luces
Tan alta en el firmamento,
Seguimos tu movimiento,
Tan lejano de nuestra tierra.
Estrella vespertina, hermoso lucero
Hermosa estrella,
Hermosa estrella,
Estrella vespertina, hermoso lucero.

5.3 Entre caligramas y cartas

El primer poema que uno de los personajes le recitará a Alicia en el primer libro¹⁵ merece una breve atención aparte. Se trata de un caligrama que imita la forma de la cola del Ratón que cuenta la historia. La tipografía se va haciendo cada vez más pequeña, a la par que se estrecha la cola del ratón. De este modo, la sensación de nerviosismo y rapidez que nos transmite el pequeño animal va en aumento, así como la insignificancia que, tanto para la protagonista como para el lector, tiene la narración del ratón. Este poema nos puede parecer totalmente prevanguardista, pero los caligramas existen desde el período helenístico. Carroll, entusiasmado por todo tipo de juegos y trucos, recuperó una praxis que en aquel entonces estaba en desuso, y no será hasta el siglo XX cuando los caligramas se popularizarán gracias a Apollinaire y a su libro *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre* (1913-1916).

Recordemos que Carroll era un maestro de la experimentación, como demuestra no solo en *Alicia* sino también en la correspondencia que mantenía con distintas niñas:

Les enviaba un aluvión de cartas, muchas de ellas con garabatos, dibujos, chistes, bromas. Inventaba rompecabezas, juegos de palabras y travesuras; bromeaba,

¹⁵ Capítulo III de *Alicia en el País de las Maravillas*: «Una carrera en comité y una historia con cola».

fingía, fantaseaba. Ideó un nuevo tipo de cartas: las cartas-jeroglífico; las cartas en forma de molinete circular; las cartas con escritura invertida que debían leerse poniéndolas frente a un espejo; las cartas que había que leer empezando por el final; las cartas con acertijos, bromas y acrósticos; las cartas mágicas con letra minúscula que requiere una lupa para leerse, escritas en papel del tamaño de un sello de correos; las cartas en verso; las cartas poéticas escritas en prosa (para comprobar si el destinatario descubre las rimas y metros ocultos); las cartas con efectos visuales, con un escarabajo o una araña deslizándose por la página. En estas cartas vertió la esencia de sí mismo, ellas le permitieron ganarse un puesto en la historia del arte epistolar (Cohen, 1998: 224).

La experimentación formal de Carroll, que vuelca en su correspondencia infantil, también tiene cabida en *Alicia*. El caligrama, que sin duda debía sorprender al lector decimonónico, es el primer ejemplo de su inventiva, pero cabe destacar también el «Jabberwocky», poema que debe ponerse frente a un espejo para poder leerse (puesto que la protagonista ha traspasado la barrera del espejo y ha entrado en un mundo donde todo está del revés). Otro ejemplo de la delicadeza de Carroll con respecto a la tipografía textual lo encontramos en el encuentro de Alicia con el Mosquito en el tercer capítulo del segundo libro. El autor usa una tipografía más pequeña en las intervenciones del Mosquito, para remarcar la fina vocecita del animal.

Pero la inventiva de Carroll no acaba aquí: resulta sorprendente abrir *Alicia a través del espejo* y encontrarse con el dibujo de un tablero de ajedrez, con las piezas rojas y blancas colocadas en distintas posiciones. En la página continua hay un esquema donde aparecen todos los movimientos de la partida, que coinciden con las peripecias de Alicia a lo largo del libro, desde «Alicia se encuentra con la Reina roja» hasta «Alicia prende a la Reina roja y gana», pasando por «El Caballo blanco prende al Caballo rojo» o «el Caballo rojo a la segunda casilla del Rey (*jaque*)», por poner unos cuantos ejemplos. Así pues, la historia de Alicia puede leerse pero también jugarse.

5.4 La poesía del nonsense

Salvo en los poemas serios, todas las composiciones poéticas de *Alicia* tienen algo de *nonsense*, algo que remueve al lector, lo descoloca, le hace sonreír. Sin embargo, dos de ellos son un auténtico sinsentido, aunque por motivos diversos, como veremos a continuación. Uno es el último poema de *Alicia en el País de las Maravillas*,

mientras que el otro es el primero –tras el prólogo– de *Alicia a través del espejo*. Con ello, la sensación de desconcierto que abarca al lector en el final del primer libro le sigue hasta el segundo; el autor la prolonga de manera voluntaria para enmarcar la narración en el más puro *nonsense*.

5.4.1 El misterioso juicio

Último capítulo de *Alicia en el País de las Maravillas*: «El testimonio de Alicia». La protagonista ha sido convocada a un juicio, junto al resto de personajes que han ido apareciendo a lo largo del libro, ya que alguien ha robado unas tartas. Alicia no sabe muy bien por qué está allí, puesto que, como dirá cuando le pregunten:

–¿Qué sabes de este asunto? –le preguntó el Rey a Alicia.

–Nada –respondió Alicia.

–¿Nada *en absoluto*? –insistió el Rey.

–Nada en absoluto –confirmó Alicia.

–Eso es algo muy trascendente –aseguró el Rey, volviéndose hacia los jurados.
(Carroll, 2013: 148)

El Conejo Blanco lee un poema anónimo que supuestamente aclarará el asunto. Consideramos este poema como auténtico *nonsense*, puesto que, aunque todas las palabras existen y forman sintagmas comprensibles, su conjunto no tiene sentido alguno. Lo único que el lector puede captar de este extraño poema es un regusto melancólico y resignado. Veamos algunas de las estrofas de este confuso poema:

Me dijeron que fuiste a verla
y que a él me encomendaste;
a ella le gustó mi carácter,
pero declaró que yo no sabía nadar.

Él les mandó decir que yo no había sido
(nosotros lo damos por cierto).

Pero ¿y si ella insistiera?
¿Qué sería entonces de ti?

[...]

Tengo la impresión de que tú fuiste
(antes de que a ella le diera este ataque)
un obstáculo que se interpuso
entre él, nosotros y el sueño.

No dejes que él sepa que ella los querría más,
Pues esto habrá de ser siempre
Un secreto, que nadie más sepa,
Entre tú y yo.

Se trata, sin duda, de un poema muy sugerente y distinto del resto de los poemas del libro. Para empezar, no sabemos quiénes son los sujetos líricos: aunque aparece un «yo», un «él», un «ella» y un «nosotros», en ningún momento se nos añade información adicional, y no se puede conectar el poema con los sucesos del libro. Es como si nos estuvieran contando una historia dando por hecho que ya conocemos los datos que son relevantes para entenderla, pero sin ser así. Tras leer el poema, es imposible responder cualquiera de las preguntas básicas (quién, qué, cuándo, dónde o por qué).

Ya en la primera estrofa, el lector encuentra un tremendo disparate escondido en una oración adversativa: «a ella le gustó mi carácter,/ pero declaró que yo no sabía nadar». ¿Acaso tiene alguna relación el carácter de una persona con sus habilidades natatorias? La segunda estrofa es todavía más misteriosa: «Él les mandó decir que yo no había sido». Todo lo que podemos decir es que parece que alguien está exculpando de algo grave al sujeto lírico ante otra persona. Luego se abren dos interrogantes que quedan sin resolver: «Pero ¿y si ella insistiera?/ ¿Qué sería entonces de ti?» Seguimos sin conocer ninguno de los elementos, así que las preguntas no hacen más que aumentar el enigma. En las dos estrofas finales, los componentes de misterio se magnifican: encontramos el vocablo «sueño», vital en el imaginario de Lewis Carroll y en las aventuras de *Alicia*, que pueden sucederse solo cuando la protagonista se duerme. Como hemos visto, se trata de un sustantivo que explota en los poemas serios que sirven de prólogo y de epílogo de los libros, y que pone en duda constantemente la frontera entre realidad y ficción. Por último, en la estrofa final el yo lírico sugiere que «esto» será

siempre un «secreto» entre el yo lírico y su interlocutor. El vocablo «secreto» nos sirve para el conjunto del poema; todo él parece encriptado para que solo pueda leerlo la persona indicada, y es esto lo que le confiere la impresión de *nonsense*.

Sí que podemos saber, sin embargo, un par de cosas sobre la composición de este poema. Como explica Gardner:

La prueba del Conejo Blanco consiste en seis versos con un montón de pronombres confusos y de muy poco sentido. Están tomados, considerablemente modificados, de un poema disparatado de Carroll, «Ella es como mi imaginación se la pintó», aparecido por primera vez en *The Comic Times* de Londres, en 1855. El principio del original es copia del verso de «Alice Gray», canción sentimental de William Mee que fue popular en su tiempo. El resto del poema no tiene parecido alguno con la canción, salvo el metro (2010: 149).

Este enigmático poema es, dejando de lado los prólogos y el epílogo, el único poema serio que hallamos dentro de los libros de *Alicia*. Y, sin embargo, tras esta seriedad se erige una barrera imposible de traspasar, que esconde los secretos más inconfesables. De Ojeda tiene formada su propia opinión sobre esta composición:

Este poema es, en realidad, una revisión de otro que Carroll publicó por primera vez en el *Comic Times* de Londres en 1855. Entonces no fue más que un galimatías en el que Carroll mezclaba pronombres y tiempos de verbo en auténtico *dadaísmo*. La versión revisada que aparece en *Alicia* alude, a mi modesto juicio, al mismo Carroll y a su relación medio inconsciente medio confesada con Alicia. Para mí todo este poema respira la profunda melancolía de ese amor imposible (Carroll, 2013: 345-346).

5.4.2 «Jabberwocky»

Brillaba, brumeando negro, el sol;
Agiliscosos giroscaban los limazones
Banerrando por las váparas lejanas;
Mimosos se fruncían los borogobios
Mientras el momio rantas murgiflaba.

Estamos ante la primera estrofa del poema más famoso de Carroll, e «indiscutiblemente el más famoso y conocido de todos los disparates poéticos, poemas del absurdo o sinsentido (*nonsense*) de la literatura inglesa» (Carroll, 2013: 348). Esta

estrofa fue compuesta en 1855, años antes que el resto del poema. Son también los versos más repetidos a lo largo del libro (en tres ocasiones, mientras que el poema entero solo aparece una vez). La pequeña Alicia tiene que afrontar este embrollo por primera vez en el capítulo inicial de *Alicia a través del espejo*: encuentra el poema pero no es capaz de descifrar en qué idioma está escrito. Como descubrirá el lector (y la propia protagonista) si la estrofa se coloca ante de un espejo, resulta inteligible. Recordemos que el mismo Carroll realizaba este tipo de artimañas en su correspondencia con diferentes niñas; estamos, pues, ante un juego más.

Alicia coloca por fin el poema en frente del espejo y, entonces, lector y niña pueden descubrir su significado. Aquí el autor sí que nos mostrará el poema de cabo a rabo, aunque poco podamos entender. Veamos la primera reacción de la protagonista después de leerlo: «Me parece muy bonito –dijo Alicia cuando lo hubo terminado–, solo que es *algo* difícil de comprender (como veremos, a Alicia no le gustaba confesar, y ni siquiera tener que reconocer ella sola, que no podía encontrarle ni pies ni cabeza al poema)» (Carroll, 2013: 182). Carroll se ríe así no solo de su protagonista, sino también de todos los eruditos que se pasan el día tratando de buscar un sentido a lo que otros han escrito.

Pero ¿qué somos capaces de decir sobre este poema? Aunque es imposible entender nada, puesto que esta era la voluntad del propio autor, sí que podemos centrarnos en los aspectos formales. «Lewis Carroll's poem is written in the traditional form of a popular ballad», mientras que «the syntax of the poem is appropriate for a lively narrative interspersed with dialogue which contains exclamations and rhetorical questions» (Orero, 2002: 106-107). Según esta estudiosa, el poema está tan saturado que Carroll lleva el *nonsense* hasta el límite. «In terms of content, Carroll uses the first stanza to create a surreal atmosphere through the accumulation of a large number of nonsense words with just enough linking function words to permit a syntactic pattern to be recognizable» (2002: 107). Si bien no podemos entender el relato, sí que podemos imbuirnos del ritmo narrativo:

Ante todo, el «Galimatazo» empieza por ser la parodia de una balada medieval, tal como aparecían transcritas en la literatura romántica de la época de Carroll, en la que la descripción pausada, lenta y aparentemente despiadada de los peligros míticos que acechan al héroe va creando en el lector una sensación de horror y de sentido fatídico del destino, tan típica de la literatura nórdica. Esas brumas terroríficas que ya

encontramos en las leyendas medievales del norte todavía las leemos, expuestas con curiosa ingenuidad, no solamente en textos del siglo XVII, sino incluso en Walter Scott y Dickens. El «Jabberwocky» recoge las estratagemas literarias de esas baladas con gran maestría de parodia, y al sentimiento de horror trágico suma la risa del ridículo. La mezcla es fascinante (Carroll, 2013: 349-350).

Así pues, leemos oraciones bien puntuadas, formadas por verbos, sustantivos, adjetivos... y, sin embargo, no somos capaces de reconocernos en ellas, no estamos en el mismo juego del lenguaje y no encontramos ningún significado. «La invención absurda de palabras está tan admirablemente hecha que no solamente suenan como palabras verdaderas, sino que además evocan auténticos significados que hasta entonces no habían tenido expresión y que Carroll acrisola en términos que tienen la solera de un largo uso» (Carroll, 2013: 349). Tal y como recuerda Sewell, «there is only one aspect of language which nonsense can be said to disorder, and that is reference... the syntax and grammar are not disordered» (1952: 38). Sin embargo, son muchos los que se han empeñado en buscarle el sentido:

The first phrase, adopting a casual tone, says something about time and circumstances; this is followed by a statement about the activity of some creatures at a particular place. The second sentence introduces us to two different types of creatures or objects; something said about the state of the first and an activity of the second is described (Orero, 2002: 107-108).

Ya hemos analizado, en el apartado de los juegos del lenguaje, el significado que dará Humpty Dumpty a estos primeros versos. Sin embargo, el propio Carroll escribirá algo bien distinto sobre el significado de esta primera estrofa, sin duda, para tomarle el pelo todavía un poco más al lector:

Era el atardecer y aquellos ágiles tejones de suave y resbaladiza piel cubierta de vello blanco, que se alimentaban principalmente de queso, rascaban con sus cuernos de cervatos y cavaban con las pezuñas de sus largas patas traseras agujeros en la ladera, como con barrenas. Los borogobios, especie extinta de loro desprovista de alas, con un pico torcido hacia arriba, que anidaban en los relojes de sol, alimentándose de ternera, hacían gestos mímicos de profundo malestar. Las graves y pausadas rantas, especie de galápagos de cabeza erecta, boca como la de un tiburón, patas delanteras tan curvadas que sólo podían andar de rodillas, cuerpo suave y verde, que vivían de golondrinas y ostras, chillaban agudamente con su voz oxidada (Carroll, 2013: 350).

Cohen remarca la sonoridad del «Jabberwocky», que «actúa sobre nosotros lo mismo que la música: los sonidos se filtran a través de nuestras mentes y van directamente a nuestros corazones, nuestras emociones aumentan, reventamos de risa» (1998: 494). La magia del *nonsense* ha atrapado por completo al lector, que vagará junto a Alicia por el mundo del espejo preguntándose, continuamente, el porqué del poema, pero sin hallar nunca una respuesta. Para cada uno significará algo distinto.

6. Conclusiones

«Me pregunto: ¿a qué latitud y a qué longitud habré llegado?» (Carroll, 2013: 14)

En este trabajo me interesaba, más que nada, descubrir los engranajes del *nonsense* a partir de los ejemplos más emblemáticos de este tipo de literatura: *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*. Primero, como no podía ser de otro modo, he estudiado el contexto en el que se escribieron ambos libros, el porqué de su éxito y, en definitiva, qué hizo de Carroll un autor tan distinto al resto. Se trata de un primer acercamiento al texto vital que nos ha hecho comprender la importancia de *Alicia* en la historia de la literatura inglesa y universal.

Luego he propuesto una definición de *nonsense* que tiene su base en los estudios más relevantes que se han llevado a cabo sobre este género. *A priori* el *nonsense* parece no seguir ninguna regla ni razón de ser, pero he descubierto que sus obras tienen algunos rasgos comunes, entre los que destacan la paradoja, el desorden, la arbitrariedad, el juego, la serialidad, la distorsión de la realidad y el sueño. He comprobado, a partir de diversos ejemplos extraídos de la fuente primaria, que todos estos elementos aparecen tanto en *Alicia en el País de las Maravillas* como en *A través del espejo*. También he analizado los principales modelos e influencias de Lewis Carroll, con lo cual el lector ha podido reconocer señales románticas en los libros de *Alicia* y atisbar los rumbos que ha tomado este género literario después de Carroll. Del mismo modo, hemos visto que, si bien fue el autor de *Alicia* quien puso de moda el *nonsense*, tiene unas raíces bien antiguas.

Los dos primeros apartados, aunque cuenten con distintos ejemplos de los libros de *Alicia* para respaldar todas las tesis, son sin duda más teóricos y recopilatorios, pero

han sido totalmente necesarios para poder dibujar el boceto en el que se enmarcan ambas novelas. Sin conocer el contexto literario de la Inglaterra victoriana ni el significado del *nonsense*, sería inútil hablar de los juegos del lenguaje en *Alicia* o de la innovadora poesía que encontramos en prácticamente todos los capítulos de los dos libros. Solo con una buena base teórica podemos ponernos a colorear ese boceto, y descubrir diversas facetas del lenguaje carrolliano.

Los dos apartados finales, de carácter más práctico y analítico, se centran en dos maneras de proyectar *nonsense*. La primera es a través del juego y de la significación de las palabras. Carroll exploraba, con los libros de *Alicia*, el terreno de la filosofía del lenguaje, en el que Wittgenstein le tomaría el relevo unos años más tarde. Si *Alicia* está impregnada de *nonsense* en todas sus páginas, también destila un nuevo tipo de filosofía en ellas. Alicia es una niña, y las niñas juegan, pero los juegos de Alicia son juegos con el lenguaje. Ello nos ha llevado a leer *Alicia* a través de los ojos del filósofo Wittgenstein, es decir, a analizar el libro a partir de las premisas que este escribe en sus *Investigaciones filosóficas*, para descubrir, así, la influencia que el pensamiento carrolliano tuvo en la filosofía y la lingüística de este pensador.

Este trabajo sigue un hilo conductor muy claro: el *nonsense*. Como resultaba imposible analizar todos los pasajes de *Alicia*, me he centrado en aquellos más ilustrativos, y he hecho especial hincapié en los juegos del lenguaje y en la poesía. He expuesto las claves para que el *nonsense* deje de parecernos algo totalmente incomprensible y se convierta en nuestro aliado, para que descubramos que, con la imaginación, somos capaces de viajar a otros mundos y a otras realidades lingüísticas. Y no podíamos haber tenido, en nuestro trayecto por el universo del *nonsense*, un compañero de viaje más avisado que la pequeña Alicia ni un mejor mentor que Lewis Carroll.

Así pues, ha sido un placer realizar este trabajo y recorrer una y otra vez las páginas de *Alicia*, maravillándome como siempre en cada capítulo, en cada escena, con la aparición de cada personaje, con cada chiste o juego de palabras. He disfrutado repensando cada una de las páginas de estos libros gracias a la información que he ido recopilando sobre el *nonsense*, me he sorprendido al captar la gran influencia que tuvo Carroll en Wittgenstein y he terminado por entrar en el poemario de *Alicia*, aspecto que para un lector del siglo XXI resulta lo más difícil de todo, porque nos faltan la mayoría

de las referencias para entenderlo. De este modo, he desgranado el lenguaje poético de *Alicia*: analizado cuántos poemas hay, qué división podemos establecer entre ellos y comparado los distintos poemas. Los he dividido en serios, parodias y auténtico *nonsense*, he comentado los poemas que más se ocupaban de nuestra temática y he dado las pautas pertinentes para el lector que quiera adentrarse en el resto de los poemas.

La filosofía no siempre se encuentra en los libros más complicados, también puede estar al alcance de un niño. De hecho, para el propio Carroll el niño era un ser superior al adulto, tanto moralmente como imaginativa y filosóficamente. Si alguien puede provocar en una persona el regreso a su niñez, ese es Carroll, y si lo puede lograr a través de un libro, ese libro es *Alicia*. Solo hace falta conocer qué hay detrás de las palabras para que las palabras abran nuevas realidades. Como espero que haya quedado claro, no hay una sola forma de leer *Alicia*, el resorte ahora está activado, pero para cada uno suscitará algo distinto. Si en el mundo hay más de siete mil millones de personas, existen más de siete mil millones de Países de las Maravillas, del mismo modo que cada uno de nosotros tiene su propio mundo del espejo: solo tiene que dirigir su mirada hacia el interior.

Mediante el *nonsense* y los juegos lingüísticos podemos llegar a una aplastante conclusión: el lenguaje es una barrera que frena nuestro imaginario. Carroll lo explora constantemente en su obra maestra: «Alicia comenzó a sentirse muy dormida, y continuó diciendo así, entre sueños: “¿Comerán murciélagos los gatos? ¿Comerán murciélagos los gatos?”, y a veces también se le escapaba un “¿Comerán gatos los murciélagos?” pues, como veréis, ya que no sabía cómo contestar a ninguna de las dos preguntas, no importaba cuál de las dos se hiciera» (2013: 15). Si bien el universo carrolliano solo puede tener cabida en el mundo del sueño, el autor marca un antes y un después en el mundo real: ensalza el *nonsense* –que hasta entonces se veía como un género menor–, transforma de manera irreversible los patrones de la literatura infantil y mantiene vivo el debate sobre el significado del lenguaje. *Alicia* es un revulsivo, tanto de la literatura moralizante de la época como del lenguaje correcto y formal y de las normas de la sociedad victoriana. Mediante el juego y el chiste, escondido en el *nonsense*, Carroll reivindica un estilo de vida y un tipo de literatura fuera de la norma, y aboga por una sociedad en la que los niños sean como Alicia: no deben dejar de hacerse preguntas aunque no hallen nunca la respuesta.

8. Bibliografía

Ediciones

CARROLL, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas. Alicia a través del espejo*. Traducción de Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

CARROLL, Lewis, *Alicia Anotada*. Edición de Martin Gardner. Madrid: Akal Grandes Libros, 2010.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass*, New York: Penguin Classics Deluxe Edition, 2015.

Bibliografía crítica

BAIER, Annette, «Nonsense», *The Encyclopedia of Philosophy*, London: Macmillan, vol. 5-6. 2005

BARRIE, J. M., *Peter Pan*, Madrid: Ediciones Akal, 2013.

BAZZOCCHI, Marco Antonio, *Il codice del corpo*, Bologna: Pendragon, 2015.

BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry*, París: Plon, 1990.

BORGES, Jorge Luis, «El sueño de Lewis Carroll», *El País*, 09-02-1986.

BRAN, Gerd, *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1981.

CAMMAERTS, Emile, *The poetry of Nonsense*, London: Routledge, 1925.

DEAÑO, Alfredo, «Prólogo». En: CARROLL, Lewis, *El juego de la lógica*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.

COHEN, Morton N., *Lewis Carroll*, Barcelona: Anagrama, 1998.

CUESTA ABAD, Manuel y Jiménez Heffernan, Julián, *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal, 2005.

- DAVIS BRIAN, Richard, *La filosofía de Alicia en el País de las Maravillas: curiosismo y curiosismo*, México: Paidós, 2013.
- D'ORS, Miguel, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A: Pamplona, 1977.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramon, *El Incongruente*, España: Blackie Books, 2010.
- GONZÁLEZ RESTREPO, Luisa Fernanda, «Sobre una misteriosa historia absurda», en *Escritos*, Vol. 20, No. 44, enero-julio 2012.
- GUAJARDO-FAJARDO COLUNGA, Javier, «La nostalgia de realidad en las aventuras fantásticas de Alicia», en *Galeria Antiquaria*, Vol. 17. Pág. 59-96, 2000.
- HAIGHT, M. R., «Nonsense», en *British Journal of Aesthetics*, no. 11, 1971.
- HUXLEY, Francis, *The Raven and the Writing Desk*, Hampshire: Thames and Hudson, 1976.
- IONESCO, Eugène, *La cantante calva, El maestro, La lección*, España: Losada S.A.
- _____ «La tragedia del lenguaje», *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, Buenos Aires: Losada, 1965.
- JANER MANILA, Gabriel, *Infancias soñadas y otros ensayos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Madrid, 2002.
- JARRY, Alfred, *Ubú rey*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.
- KHASAWNEH, Hana F., *The Dynamics of Nonsense Literature: 1846-1940*, The University of Sussex: 2008.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Nonsense. The Intuition of Victorian Nonsense Literature*, Routledge: London, 2002.
- LERER, Seth, *La magia de los libros infantiles*, Ares y Mares: Barcelona, 2009.
- LINK Daniel, «Lewis Carroll: queer es tu nombre», en *Página 12*, 28-10-2011.
- MARTÍN GARZO, G., «En compañía de Alicia», en *El País*, 19-09-1999.

- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Contextos del disparate», en M. Carbonell, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. 1, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Madrid: Cátedra, 2008.
- ORERO, Pilar, *The Translation of nonsense into Spanish with particular reference to Lewis Carroll and Edward Lear*, Manchester: University of Manchester, 2002.
- ORWELL, George, «Nonsense Poetry» en *Shooting an Elephant and Other Essays*, Secker and Warburg: London, 1950.
- PEREZ OTERO, Manuel, *Aproximació a la Filosofia del Llenguatge*, UB: Barcelona, 2008.
- RODARI, Gianni (1973), *Gramática de la Fantasía*, Einaudi: Cataluña, 1985.
- RUSSELL, A. S., «Lewis Carroll, Tutor and Logician», en *Listener*, 13-01-1932.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Gredos, 2010.
- SEWELL, Elizabeth, *The field of Nonsense*, London: Chatto and Windus, 1952.
- STRACHEY, Sir Edward, «Nonsense as a Fine Art», *The Living Age*, Vol. LXIV, Oct-Nov-Dec 1888, pp. 515-531.
- TIGGES, Wim, *The Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi: Amsterdam, 1988.
- TONES, John, «Guía práctica para sumergirse en Alicia en el País de las Maravillas», en *Verne*, 26-08-2015.
- URREA HENAOI, Jairo, «Juegos con el lenguaje en la obra literaria de Lewis Carroll», en *Lenguaje y cultura*, Universidad del Valle: Colombia, 2002.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Ediciones Altaya: Barcelona, 1999.