

Do cats eat bats or do bats eat cats?: el juego de la doble realidad en Alice's Adventures in Wonderland, de Lewis Carroll.

Félix SANZ GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Se indaga en el reino de la fantasía para entender mejor el mundo creado por L. Carroll y los seres fantásticos que lo habitan; a ese reino es atraída Alicia por la curiosidad, para tratar de dominarlo después con su lógica. Descubrir la estructura narrativa será el primer paso, para estudiar después el juego de realidades planteado y desmenuzar, finalmente, algunas situaciones en las que la lógica queda lúdicamente transgredida y burlada.

PALABRAS CLAVE: Literatura infantil, fantasía y realidad, absurdo, sinsentido.

Abstract

An inquiry is made in the realm of fantasy in order to understand the world created by Lewis Carroll in *Alice's Adventures in Wonderland*, and the fantastic creatures that inhabit it; to this wonderland the «curiouser» Alice is invited, and she will try to master it with her logic. The narrative structure is firstly set, then the interplay of different realities is studied, to end up analysing some situations in which the pattern of human thinking is outwitted and derided.

KEY WORDS: Children's literature, fantasy and reality, absurd, nonsense.

Introducción

Cualquier análisis de una obra literaria comprendida en el canon de la llamada literatura infantil corre el riesgo de adentrarse en terreno vedado, y sufrir, en consecuencia, la acusación de intrusismo. ¿Admite una historia de niños un análisis de adultos? ¿Es legítimo traspasar la barrera que limita ese paraíso de la fantasía con las alforjas bien surtidas de lógica adulta? Aprovechando que todos esos interrogantes siguen esperando una respuesta que mínimamente unifique criterios, el tema propuesto podrá admitir una nueva incursión en propiedad ajena sin grave quebranto del orden establecido. Pero no deja de ser iluso siquiera aspirar a guardar fidelidad al «orden establecido», cuando uno comienza a leer un libro como *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Seamos realistas y concedámosle a la fantasía la categoría y el crédito que se merece.

1. En el reino de los sueños

A cada momento le asalta al lector el desconcierto por lo que lee. Se escapan las coordenadas que le aporten el confort de una mínima seguridad de interpretación. Es como si esas coordenadas se mantuvieran siempre a la vista, por delante, a medida que se avanza, pero imposibles de atajar. Como el blanco conejo escapa delante de Alicia hasta desaparecer de su vista y suscita, principalmente en ella, un mar de incertidumbre que parece poner en peligro la continuación de la aventura. Pero antes de que esa puerta de la esperanza se cierre, aparecerá de nuevo, por delante y a lo lejos, la escurridiza silueta del conejo, visible sólo el mínimo de tiempo, para seguir marcando el camino del laberinto subterráneo. Así se siente el lector de Lewis Carroll, sobre todo el lector adulto, a quien le gustaría ir encontrando respuestas a sus preguntas, la mayoría de las veces ajenas al mero hilo argumental. Las preguntas empiezan por la estructura del relato y continúan por la naturaleza de la realidad que se le presenta. Ya se sabe que la lectura sufre alteraciones de estabilidad e incluso queda deformada ante ojos que buscan algo más que el mero deslizarse sobre los caracteres negros que resaltan sobre la blanca superficie. Es posible, casi seguro, que el lector ideal de un texto como *Alice's Adventures in Wonderland*, sobre todo en la percepción de su autor, sea un niño, pero el lector adulto encuentra demasiados guiños, demasiadas marcas en el camino como para no sentirse llamado.

El lector adulto también persigue al conejo blanco en la aventura de su lectura, pero con un propósito distinto al de satisfacer la mera curiosidad de la traviesa Alicia, y distinto también al del lector infantil o juvenil. La aventura fantástica pone en seguida en crisis el edificio de su lógica. ¿Qué leyes gobier-

nan en este país donde la fantasía parece ser la única realidad? ¿Hay una realidad de la fantasía?

Fantasía y realidad mantienen una continua tensión dialéctica en este tipo de literatura fantástica. La ficcionalidad incluye, según A. García Berrio, la colaboración entre la fantasía y un tipo muy determinado y prefijado de estructuras de discurso. Los mecanismos lingüísticos del texto narrativo traducen y controlan el desplazamiento a términos de realidad objetiva de universos ficcionales, jerarquizados convencionalmente en una estructura general de mundos posibles. La base imaginaria de la ficcionalidad, continúa García Berrio, tiene que ver más con la capacidad de la *fantasía* que con la *imaginación* propiamente dicha. La fantasía ficcional presenta una contigüidad con el análisis lógico y racional de la realidad. Tiene que tener en cuenta los datos de experiencia referencial para crear un conjunto de representaciones y de formas, las cuales son elaboraciones de la imaginación, pero que al mismo tiempo son verosímiles, es decir, encuadrables entre los fenómenos de experiencia sensible y referencial. La ficcionalidad fantástica participa por tanto del trabajo *nómico*, es decir reglado y regular, de una imaginación coordinada con el control de la experiencia consciente y racional. (1989, 104)

Lo real y lo natural vienen a ser sinónimos. Lo natural es el mundo en que se halla Alicia antes de comenzar su aventura subterránea (el título de la primera versión del libro, tan cercana todavía al cuento contado de viva voz, hacía mención a «underground adventures») repleta de maravillas, y en ese mundo «natural» irrumpe un habitante de *wonderland*, del reino de la fantasía, el conejo blanco. El conejo blanco que Alicia ha visto vestido con chaleco (tan atildado él y con un no tan lejano aire de chulapo madrileño —si se permite la absurda relación—, según aparece en la entrañable ilustración de John Tenniel que de siempre ha acompañado al relato) y alarmándose de lo tarde que se le está haciendo, al leer la hora en el reloj que se ha sacado del bolsillo del chaleco, le da pie a Alicia para desarrollar su reflexión sobre lo natural y lo fantástico. Muy poco después, ella, una criatura del «mundo natural», irrumpe en *wonderland* y queda contagiada, o mejor, se convierte en una pieza más de ese mundo. Pero esa conversión requiere una preparación, un aprendizaje, una iniciación: un proceso de adaptación a la vida en un mundo diferente.

Puesto a buscar claves que le pongan en el buen camino y, de paso, asegurarse del terreno que pisa, el lector indaga en la estructura de la narración. El terreno que aquí se pisa es el del país de las maravillas. ¿Dónde se asienta ese país? ¿En algo tan etéreo como una plataforma de sueño? El sueño surge como un recurso si no inevitable, sí tentador para explicar lo que no se comprende a primera vista. ¿En qué medida tienen las *Alice's Adventures* una estructura onírica? Ya en el primer capítulo, se hace mención al sueño más de una vez. Para empezar, podría entenderse que toda la historia arranca de una situación de tedio y aburrimiento, acentuada por el libro, sin ilustración y sin

diálogos, que está leyendo la hermana de Alicia, y al que ella ha dirigido un par de miradas por encima, para ver si ahí podía encontrar alguna distracción. Tendría su lógica el relato con un comienzo de esa naturaleza. Pero ese punto de perspectiva en el arranque de la historia ¿está de acuerdo con lo que el lector lee? Es verdad que ello levantaría un puente seguro que uniría sin estridencias los dos mundos contrapuestos, el de la realidad y el de la fantasía, el natural y el fantástico. Cada cosa quedaría en su sitio, y la lógica del pensamiento adulto encontraría razón satisfactoria a su discurso. El mundo real habría quedado atrás, una vez que el sueño despliega sus alas para avanzar por espacios ingravidos e imponer su dinámica. Pero ¿favorece el relato esa hipótesis? Lo que se lee en el primer capítulo no pasa de insinuaciones (las citas del texto se refieren a CARROLL, L. (1992): *Alice in Wonderland* (ed. by D. J. Gray) 2nd edition, New York, W. W. Norton and Company):

Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it...

(... The hot day made her very sleepy and stupid). (Alice, 7)

Pero Alicia recibe una súbita impresión que tiene el efecto de una ráfaga de aire fresco en pleno rostro capaz de disipar cualquier tentación de sueño: «When suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her. [...] Alice started to her feet». O sea, ninguna indicación explícita, en el comienzo de la historia, de que lo que sigue sea efecto del sueño. Pero es evidente que el autor esconde al lector sus intenciones. Trasladémosnos de un salto a la terminación del libro, que coincide con el final del disparatado juicio, cuando Alicia, tras el último grito de guerra de la Reina de Corazones dirigido a la intrusa niña («off with her head!»), ha respondido despectiva y desafiadamente: «Who cares for you? [...] You're nothing but a pack of cards!», a la vez que el paquete de cartas saltaba por los aires, lo que la devuelve a la realidad:

[Alice] found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered down from the trees upon her face.

'Wake up, Alice dear!' said her sister. 'Why, what a long sleep you've had!'

'Oh, I've had such a curious dream!' said Alice. And she told her sister [...] all these adventures of hers. (Alice, 97-98)

Así pues, el final clarifica más que el principio en lo que se refiere a la base estructural, sin que haya que entender ésta con líneas muy nítidas. Quedémonos con la apreciación de J. R. Townsend (1995, 72): «*Wonderland* has no obvious formal structure; its incidents follow each other quite casually, like a dream sequence». Pero el autor sigue haciendo guiños al lector ya desde el primer capítulo. Alicia continúa su larga caída en el túnel vertical, y mediante una serie de asociaciones mentales, se acuerda de su gata Dinah:

And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way [...] She felt that she was dozing off, and had just begun to dream that she was walking hand in hand with Dinah. (Alice, 9)

Si la estructura onírica quedaba ya diseñada desde el mismo comienzo de la narración, entonces se nos da una situación de sueño incrustada en otra de sueño: un sueño dentro de otro sueño. O pudiera también entenderse que el marco onírico es aquí, en el vértigo de la caída, por más lenta que ésta esté descrita, donde verdaderamente comienza a tener efecto. En todo caso, el resultado más lógico, a juzgar por el desenlace inmediato que el vertiginoso descenso de Alicia a las profundidades de la tierra, sería un súbito despertar, pues la heroína choca estruendosamente con el fondo. La lógica, sin embargo, sigue aquí unas leyes muy peculiares. Y no cabe el recurso a una ligera distracción del autor, que acostumbraba a controlar el más nimio detalle en todas sus actuaciones, hasta el extremo de apuntar el menú con que agasajaba a un invitado determinado para no repetirlo en ulteriores invitaciones.

El final del sueño implica una férrea vuelta a la realidad que suele dejar, inevitablemente, un indisimulado poso de frustración. Incluso siente el lector la tentación de culpar al autor de fracaso por haber tenido que recurrir en su obra al desenlace de volver a la realidad. Pero no es un fracaso y sí una convención muy repetida en la narrativa infantil de carácter fantástico, aunque suponga no pocas veces un cambio en los planteamientos de interpretación. Habrá que decir sin ambages que ese desenlace suscita generalmente más interrogantes que los que resuelve.

2. Fantasía y realidad intercambian papeles

La realidad que Alicia encuentra en el mundo subterráneo se nos presenta a primera vista con caracteres similares a las del mundo superior o terreno: hay un hall iluminado y puertas a su alrededor. Que éstas estén cerradas con llave no añade nada especial: para qué si no están las puertas, razonaría Alicia. La realidad subterránea comienza a alejarse de la lógica de Alicia, cuando ésta encuentra una llave de oro sobre una mesa de cristal y, tras probarla en todas las puertas, llega a la conclusión de que para ninguna sirve (¿cómo puede servir para ninguna?, nos preguntaría extrañado esta vez Humpy Dumpty, preocupado por el rigor gramatical). «Either the locks were too large, or the key was too small, but at any rate it would not open any of them» (p. 9). Definitivamente rigen unas coordenadas lógicas distintas a las que Alicia ha aprendido. La llave llega a abrir una puerta, pero tan pequeña que no es posible traspasarla, a pesar de que se abre a «the loveliest garden you ever saw [with] beds of bright flowers and cool fountains» (p. 10). Tendrá que esperar hasta el final del capítulo VII para entrar en ese jardín.

La tentación y la frustración comienzan a entablar batalla y Alicia ya empieza a pensar estrategias de supervivencia, aunque sean imposibles. O lo parezcan: «I wish I could shut up like a telescope!». Y es que Alicia se va ya contagiando de la realidad de abajo y de sus leyes, y lo que arriba es imposible abajo puede dejar de serlo. En definitiva, está sufriendo un proceso de adaptación a la nueva realidad, aunque mantenga sus referencias lógicas de siempre. En ese proceso encuentran su razón de ser los diferentes cambios de tamaño de Alicia que Carroll idea para que sirvan de base a una serie de situaciones disparatadas. Disparatadas o no, la inician a Alicia en la nueva realidad, y ella las llegará a ver tan naturales que sólo cuando no se producen, por ejemplo, al tomar la tarta de grosellas, se extrañará y lo encontrará aburrido:

But Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way. (Alice, 12)

Alicia se está acostumbrando a unas expectativas de regularidad dentro de la irregularidad, a considerar casi familiares las «out-of-the-way things». Pero para llegar a esta percepción cuenta con el marco de comparación que le proporcionan las regularidades de su propia experiencia, aunque sea corta todavía. Es la «assumed normality of the world» de van Dijk y que G. Brown y G. Yule resumen así:

On the basis of experience then, we recognise types of communicative events which take place against the background of a mass of below-conscious expectations also based in past experience [...]. We assume that our muscles will continue to move normally, that doors which normally open will continue to open, that hair grows on head, that dogs bark, [...] that the sun will shine, and so on. It is interesting to observe the powerful constraints on creators of surrealist or science fiction in this respect. Alice may enter a looking-glass world where unexpected things happen, but she is still constituted like a human being: walking may take her in an unexpected direction, but the nature of the physical act of walking is taking for granted. (1987, 62)

Carroll personifica así en su narración fantástica, con rasgos muy elementales pero claros, las expectativas que son el resultado de la experiencia. Y una de las más importantes de esas expectativas es «the expectation of finding a regularity». Una vez que la persona empieza a establecer regularidades, a generalizar sobre la experiencia, se le abre, siguen Brown y Yule, la posibilidad de reconocer no sólo la experiencia concreta como perteneciente a una categoría determinada, sino también predecir lo que puede suceder después o, dicho de otra manera, adelantar cuáles serán las características más relevantes del contexto en el marco de una situación comunicativa de un determinado tipo.

Against the background of this mass of expectations which derives and constitutes our experience, it must become possible to identify the relevant properties

of features of the context of situation in terms of norms of expectation within a particular genre. (Brown and Yule, 1987, 63)

El *background* en Alicia es su entorno familiar y social y, sobre todo, lo aprendido en la escuela, aunque aquí L. Carroll aproveche la atmósfera lúdica de su obra para dejar aquí y allá pinceladas de su fina hilaridad.

El disparate tiene sus reglas. Se observa un claro patrón de desarrollo en casi todas las situaciones absurdas que imagina el autor. Tres son los pasos principales que se repiten:

Primero, planteamiento del conflicto en que se ve inmersa la heroína por una concatenación de causas que le quedan muy cercanas pero que no controla, por más que parezca imponer su dominio razonador, por ejemplo, las dudas de identidad que asaltan a Alicia tras los diferentes cambios de tamaño.

Segundo, una secuencia de pensamiento lógico en que tiene cabida toda su experiencia de niña inquieta, curiosa y despierta. También cuenta ahí, y mucho, todo lo que ella recuerda de lo aprendido en el colegio, bien de los profesores o de los libros, aunque —y ahí está el toque de genial comicidad del autor— esas enseñanzas las vierta la niña con sus imprecisiones verbales o sus confusiones denominativas, o sean traídas a cuento un poco por los pelos: su caída sin final aparente en la madriguera del conejo que la llevará atravesando la tierra hasta las «antipathies», donde resultará curioso, dice, ver a los hombres caminar sobre la cabeza; o sus cálculos aritméticos que le impiden llegar a veinte en su suma; o sus recuerdos de lecciones de historia; o el cuidado que se debe tener con cosas que pueden causar daño, como el veneno o un atizador. En referencia a la situación de dudas de identidad ya mencionada, Alicia medita sobre la respuesta que daría, si desde arriba, asomando sus cabezas, la llamaran para que volviera. Les preguntaría, dice, en primer lugar, quién es ella o en quién se ha convertido, y una vez segura de que no es, por ejemplo, Mabel, de cuyas circunstancias desagradables da buena cuenta, accedería; de lo contrario, continuaría allí abajo «till I'm somebody else».

Tercero, vuelta a la cruda realidad, tras considerar el autor que la digresión lógica se ha extendido suficientemente y ha conseguido su efecto sin llegar al tedio. La situación de referencia se resuelve con la expresión de Alicia reflejando su frustración y abandono: «I do wish they *would* put their heads down! I am so very tired of being all alone here!» (p. 17)

En el juego de realidades que diseña Lewis Carroll, se produce una mutación en la consideración de realidad-base. Ésta en el mundo de Alicia es *Wonderland*, el mundo subterráneo, en el que la ha metido su curiosidad. El mundo de arriba, el de los humanos, le llega a Alicia por la imaginación, o mejor, por el recuerdo y la ensoñación: es como si Alicia viviera la fantasía e imaginara la realidad. Este recurso narrativo, dice S. Gilead (1991, 81), «may legitimize the fantasy narrative as a necessary lapse from structured reality, a lapse that paradoxically supports reality». Cuando se ve obligada a nadar en la pis-

cina que han producido sus lágrimas (y acaso esté en disposición óptima para entender el mundo como valle de lágrimas), dudará si entablar conversación o no con el ratón convertido en compañero de viaje (o de valle), y cómo dirigirse a él y recuerda la gramática latina de su hermano, donde se declinaba la palabra latina para la inglesa *mouse*, y elige, de acuerdo con la situación, el vocativo, pero antes de decidirse, el ratón se ha quedado mirándola con cierta sorna como si a él los latines le quedaran muy anchos. Seguirá libre el hilo del pensamiento de Alicia: concluirá que seguro que el ratón no habla inglés, por ser francés venido con seguridad a Inglaterra con Guillermo el Conquistador. Y entre paréntesis, dirá el narrador que no es muy precisa la noción de historia de Alicia, como antes ya había dicho de la de geografía o matemáticas. Al hilo de esa lógica, el autor resolverá la situación en clave de humor, con Alicia recordando la primera frase de su libro de Francés: «Où est ma chatte?». El narrador, lógicamente, no va a resistir la tentación de continuar la historia hablando de gatos, siendo como es el tema más tabú que pueda llegar a los oídos de un ratón.

3. La transgresión como norma

Cada situación tiene su lenguaje, y el empleo de uno u otro tipo de lenguaje vendrá determinado por las características pragmáticas de aquélla. Analizar el contenido de la obra de L. Carroll exige un recorrido por las distintas situaciones en que se ven envueltos sus personajes y, sobre todo Alicia, pues es a través de ella como quedan planteadas y se desarrollan aquéllas. Y dentro de las situaciones juegan un papel central las diferentes funciones del lenguaje.

Establecer una tipología mínimamente precisa del lenguaje requeriría un análisis de innumerables situaciones que queda fuera de nuestro alcance. Por otra parte, mientras los análisis centrados en aspectos formales han tenido una larga tradición que ha ido cristalizando en incontables tratados gramaticales, el análisis de orientación funcional cuenta con una documentación más reducida. No todos los intentos de reducir a categorías, ni siquiera generales, las principales funciones del lenguaje se han visto coronados por el éxito, adoleciendo en muchos casos de una terminología vaga y confusa. Sería, además, pretencioso, incluso ingenuo, pensar que una expresión lingüística determinada sólo encuentra pertinencia unida a una única función, quedando excluida toda posibilidad de alternancia o polivalencia.

Dos grandes parcelas han quedado delimitadas dentro de la función del lenguaje entre los estudiosos más reconocidos como Bühler, Jakobson, Halliday o Lyons, por nombrar sólo a cuatro lingüistas ya clásicos, aunque no coincidan en la terminología aplicada. Una es la función del lenguaje como expresión de un contenido (representativa, referencial, ideacional o descriptiva) y la otra es la función que tiene que ver con la expresión de relaciones sociales y

actitudes personales (expresiva, emotiva, interpersonal o socio-expresiva, según la terminología respectiva de los lingüistas mencionados) (Brown, G. y Yule, G., 1987). Estas funciones elementales del lenguaje pueden servirnos para iniciar un análisis de algunos de los incidentes, situaciones o pasajes más característicos a los efectos que aquí perseguimos. Contra un marco de lógica expresiva, el uso que hace Carroll de los recursos de la comunicación hace que la expresión esté casi siempre alterando los supuestos de aceptabilidad establecidos. Es entonces cuando el sinsentido y el disparate establecen su dominio. Pero ¿quién tiene la autoridad para determinar la lógica de las cosas y fijar el sentido de las palabras? Humpty Dumpty en *Through the Looking-Glass*, el otro libro importante con Alicia como personaje central, se lo explica a Alicia, cuando ésta sospecha que está dándole a la palabra «glory» un significado impropio:

«When I use a word», Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, «it means just what I choose it to mean —neither more nor less.»

«The question is,» said Alice, «whether you *can* make words mean so many different things.»

«The question is,» said Humpty Dumpty, «which is to be master —that's all.» (Alice, 163)

Si la cuestión no está tanto en si una palabra puede tener tantos significados cuantos se le antojen al hablante, sin que importe demasiado la confusión del interlocutor, como en quién es el que impone su dominio en la comunicación, como pretende Humpty Dumpty, la razón lógica estará siempre del lado del que manda. Un diálogo genial que tiene el mérito añadido de resolverse, como toda la obra de Lewis Carroll, sin ninguna intención moralizante, tan abundante en la literatura para niños en la Inglaterra victoriana. La moralina no asoma en los libros de Alicia, explícitamente al menos. Como tampoco abundan discursos tan corrosivos como éste apuntando a la razón de la fuerza, en primer lugar porque en las aventuras de Alicia en el fondo de la madriguera del conejo blanco no aparece Humpty Dumpty, y, en segundo lugar, porque, de haber aparecido, ya se habría encargado la Reina de Corazones de prescribirle su receta preferida: «Off with his head». La alteración de la lógica, el sinsentido, tiene aquí un marco lúdico.

El disparate se plantea de forma tan variada como abundante. Se encuentra en el diálogo, en la organización y desarrollo de una situación más o menos pormenorizada, en el diseño de un personaje o simplemente en el planteamiento de una escena donde ni siquiera serían necesarias las palabras.

Veamos algunas muestras, comenzando por una escena sin palabras, o casi. Estamos en el capítulo VII, «A Mad Tea-Party», justo en el principio, cuando la narración se hace más descriptiva y, como casi siempre, sigue el curso de percepción de la pequeña Alicia. Carroll da a cada cosa su importancia. Primero resalta el hecho de que dos personajes muy suyos, la Liebre de

Marzo (the March Hare) y el Sombrerero (the Hatter), están a la mesa tomando el té, apoyando sus codos sobre otro personaje que se sienta entremedias, el Lirón (the Dormouse), dormido como lo que es y sirviendo a su vez a los otros de cojín. Se lee después que se trata de una mesa larga y que los tres participantes en la disparatada merienda se apiñan en una esquina y gritan «No room! No room!», al ver a Alicia acercarse. La incongruencia se irá alargando entre adivinanzas sin solución, inútiles disquisiciones sobre la fecha, canciones imposibles, sutiles matices gramaticales, cuentos sin argumento, disputas por entrar en observaciones personales, etc., y al principio de todo ello, una solícita invitación y su desarrollo:

«Have some wine,» the March Hare said in an encouraging tone.
 «Alice looked all round the table, but there was nothing on it but tea. «I don't see any wine,» she remarked.
 «There isn't any,» said the March Hare.
 «Then it wasn't civil of you to offer it,» said Alice angrily.
 «It wasn't civil of you to sit down without being invited,» said the March Hare.
 «I didn't know it was *your* table,» said Alice: «it's laid for a great many more than three.» (Alice, 54-55)

Alicia no podrá tomar vino; y cuando, un buen rato después, le llegue la invitación «take some more tea» protestará y dirá que no podrá tomar más si antes no ha tomado algo, lo que originará el consabido turno de precisiones.

Absurda también parece la «caucus race», que el grupo de los más raros animales acompañados de Alicia correrán en círculo, en desorden, sin llegar a ninguna meta; y el absurdo se planteará más claramente al determinar a quién se otorgará el premio. Claro que hay un objetivo que sí se ha cumplido: el de secarse.

Si el lenguaje da la espalda a las funciones que dan propiedad a su uso, el discurso quedará a merced de determinantes ajenos a su razón de ser, el contexto no aportará claves de referencia, o si las aporta no serán fiables; y todo ello redundará en una expresión confusa que generará una interpretación ambigua o polivalente. L. Carroll domina esos resortes de la distorsión. Un ejemplo claro de diálogo que no comunica ni clarifica ni da respuesta a requerimientos de información lo tenemos en el capítulo VI, donde el «footman in livery, with a round face, and large eyes like a frog», haciendo funciones de conserje, comienza diciéndole a Alicia que de nada sirve que llame a la puerta porque él está en el mismo lado de ésta que ella y dentro hay mucha bulla:

«How am I to get in?» Alice repeated, aloud.
 «I shall sit here,» the Footman remarked, «till tomorrow [...] or next day, maybe [...].
 «How am I to get in?», asked Alice again, in a louder tone.
 «Are you to get in at all?» said the Footman. «That's the first question, you know.»

«It was, no doubt: only Alice did not like to be told so. «It's really dreadful,» she muttered to herself,» the way all the creatures argue. It's enough to drive one crazy!»

The Footman seemed to think this a good opportunity for repeating his remark, with variations. «I shall sit here,» he said, «on and off, for days and days.»

«But what am I to do?» said Alice.

«Anything you like,» said the Footman, and began whistling.

«Oh, there's no use in talking to him,» said Alice desperately: «he's perfectly idiotic!» And she opened the door and went in. (Alice, 46)

Un ejercicio acabado de transgresión de la norma pragmática del discurso. Sólo la puesta en práctica de las intenciones de Alicia acaba con la palabrería que no conduce a ninguna parte. R. de Beaugrande y W. Dressler (1981, 118) ponen este diálogo como modelo al tratar el principio de COOPERACIÓN, a partir de las máximas desarrolladas por P. Grise como estrategias y preceptos que siguen las líneas de la teoría de los «speech acts» o incluso de los «illocutionary acts» de Searle. El principio de cooperación queda establecido como «make your conversational contribution such as required, at the state at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged». La vulneración del principio de cooperación queda más patente en el ejemplo referido por la apremiante insistencia de Alicia, que sí es consciente de las lagunas comunicativas del diálogo. También podría haber hecho aquí la observación que en otro momento hace del Sombrero y que refleja que sabe de qué va el absurdo, o algún tipo de absurdo: «The Hatter's remark seemed to her to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English» (p. 56). Hay que entender «certainly English» como gramaticalmente correcto e irrefutable al oído del interlocutor, como así es.

En la misma línea de coherencia (incoherencia) lingüística y nula eficacia comunicativa, tenemos en el mismo capítulo otra muestra genial en el diálogo de Alicia con el Cheshire Cat, al sentirse la niña un poco perdida en el bosque:

«Would you tell me, please, which way I ought to go from here?»

«That depends a good deal on where you want to get to,» said the Cat.

«I don't much care where—» said Alice.

«Then it doesn't matter which way you go,» said the Cat.

«—so long as I get *somewhere*,» Alice added as an explanation.

«Oh, you're sure to do that,» said the Cat, «if you only walk long enough.» (Alice, 51)

Tenemos a Alicia pidiendo información y al Cheshire-Cat dándosela. Aquí la inteligencia del gato queda por encima de la de Alicia, que no verá otra forma de escapar que cambiar de tema. No es un diálogo absurdo aunque tenga apariencia de serlo, o quizá habría que decirlo al contrario: es un diálogo absurdo aunque no lo parezca. A las preguntas de Alicia el gato responde milimétricamente. Pero el gato no aporta la información que en esa situación Ali-

cia necesita, bien porque ésta no es todo lo precisa que debiera o porque el gato es muy rápido en sus respuestas y le impide a ella explicarse debidamente. Puede que sea el *tempo* de los dos interlocutores lo que no acaba de coincidir, haciendo así que la función lingüística termine escapándose por las rendijas del discurso. En todo caso, el Cheshire-Cat le cae bien a Alicia y ésta no muestra ni desagrado ni desconfianza, aunque, eso sí, no entienda eso de que «we're all mad here. I'm mad. You're mad» con que el gato se despacha.

En el Cheshire-Cat Lewis Carroll ha perfilado uno de los personajes más logrados de su narrativa. En él se combinan ingenio, originalidad e inspiración poética. Su ingenio ya ha quedado patente. En cuanto a la originalidad y la inspiración poética en su creación, basta dar un breve repaso a los pocos pero precisos rasgos que componen su perfil. Le acompaña siempre una risa de oreja a oreja («grinning from ear to ear»), sobre todo en presencia de Alicia; de buen carácter («looked good-natured»), y una desconcertante facilidad para aparecer en los momentos y lugares más inesperados. Ante la protesta de Alicia por aparecer y desaparecer tan repentinamente, lo hará después muy lentamente. Así se le describe en una ocasión esfumándose poco a poco, comenzando por el extremo de la cola y terminando por la risa, que permanece cierto tiempo después de haber desaparecido el resto, lo que provoca el asombro de Alicia: «Well, I've often seen a cat without a grin,» thought Alice; «but a grin without a cat! It's the most curious thing I saw in all my life!» (p. 53). O la lenta aparición en la partida de croquet en una situación apurada de Alicia, cuando ésta intuye su presencia en el aire y comienza a percibir su sonrisa antes de que aparezca el resto. El ingenioso hallazgo le permite a su autor enormes posibilidades de explotar su sutil humor: «How are you getting on?» said the Cat, as soon as there was mouth enough for it to speak with' (p. 67). Apparentemente no muy a favor de las extravagancias de los Reyes de Corazones, provocará las iras de éstos y se ganará la consabida condena de la Reina, pero como dirá el verdugo «you couldn't cut off a head unless there was a body to cut it off from» (p. 68).

El Cheshire-Cat es el personaje más lúcido porque es el único consciente de la locura que afecta a todos los habitantes de Wonderland. Alicia incluida. Algunos críticos han desarrollado líneas de identificación, asimilación y simbolismo que confluyen en este ingenioso y poético gato y parten de las más diversas realidades. El Cheshire-Cat sería una prolongación manifestada en sueño de la identidad de Dinah, la auténtica gata de Alicia. Sus rasgos y conducta «casi sugieren una versión post-analítica de la desorientada Alicia», e incluso su *alter ego* en su papel de orientar a los demás y en su afán de aportar lógica a la locura de los demás. (N. Auerbach, 1973)

También ha guiado la escritura de estas páginas el afán de estudiar con la lógica humana la locura de un mundo de ficción con su propia lógica. Siguiendo a Alicia a muy corta distancia, hemos penetrado con la razón despierta en el reino de los sueños para tratar de descubrir las claves que siguió su au-

tor para escribir su obra maestra, donde se asiste al juego de distintas realidades. Y metidos en un mundo mágico y poético, enmarcado por la amplia sonrisa de un gato sin gato, se ha visto cómo la razón y la lógica se rompen en mil pedazos en las tierras movedizas del sinsentido, donde acabará levantándose un edificio de palabras y poesía que no se derrumbará por más que se tambalee. Habrá que estar de acuerdo con A. Burgess (1987, 16) cuando llega a la conclusión «de que existe tanto sentido en el *sinsentido* como *sinsentido* en el sentido».

Referencias bibliográficas

- AURBACH, N. (1973): «Alice in Wonderland: A Curious Child» (334-344). *Literature for Children: Contemporary Criticism*, HUNT, P. (ed.), London, Routledge.
- BLOOM, H. (ed) (1987): *Critical Views on Lewis Carroll*, New York, Chelsea House.
- BROWN, G. and YULE, G. (1987): *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BURGESS, A. (1987): «El "sinsentido"» (15-16) *EL PAÍS*, Diario de Madrid, 11 de Octubre.
- CARROLL, L. (1984): *The Penguin Complete Lewis Carroll*, Harmondsworth, Penguin.
- (1986): *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford, Oxford University Press.
- (1992): *Alice in Wonderland* (Edited by Donald J. Gray), New York, W. W. Norton & Company, Inc.
- EMPSON, W. (1935): «The Child as Swain» (344-57). *Literature for Children: Contemporary Criticism*, HUNT, P. (ed.), London, Routledge.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989): *Teoría de la Literatura*, Madrid, Ediciones Cátedra S. A.
- GILEAD, S. (1991): «Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction» (80-109). *Literature for Children: Contemporary Criticism*, HUNT, P. (ed.), London, Routledge.
- GRAY, D. J. (1992): «Backgrounds to Alice in Wonderland» (237-408). *Alice in Wonderland*, CARROLL, L., New York, W. W. Norton and Company, Inc.
- GREEN, R. L. (1986): «Introduction» (ix-xxvii). *Alice's Adventures in Wonderland*, CARROLL, L., Oxford, O. U. P.
- HUNT, P. (ed) (1990): *Children's Literature: The Development of Criticism*, London, Routledge.
- (ed) (1992): *Literature for Children: Contemporary Criticism*, London, Routledge.
- LEAR, E. (1994): *Complete Nonsense*, Ware, Herts., Wordsworth Editions Ltd.

- NESTARES, M. C. (1977): «*Alice's Adventures in Wonderland* o la destrucción del mundo real» (55-63). *Estudios de Filología Inglesa (EFI)* (Universidad de Granada), Nº 3, Enero.
- PRAGA TERENCE, I. (1983): «The Humour of L. Carroll» (199-203). *ACTAS VI Congreso AEDEAN*, Sitges.
- (1981): «El Jabberwocky» (117-171). *ES (English Studies)* (Universidad de Valladolid), Septiembre.
- TOWNSEND, J. R. (1995): *Written for Children: An Outline of English Language Children's Literature* (definitive edition), London, Random House-the Bodley Head.
- WOOLLCOTT, A. (1984): «Introduction» (1-8). *The Penguin Complete Lewis Carroll*, CARROLL, P. Harmondsworth, Penguin.