TESIS
L2005
P45

AAD9428.

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

LA AUTONOMÍA DE LO IRREAL A TRAVÉS DE *ALICE IN WONDERLAND* Y *THROUGH THE LOOKING-GLASS AND WHAT ALICE FOUND THERE* DE LEWIS CARROLL

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Letras

AUTORA:
CYBÈLE PEÑA FIGUEREDO

TUTORA:
ARLENY LEÓN DE D'EMPAIRE

CARACAS, MARZO DEL 2005

16.007972
98183

APROBACIÓN DEL JURADO EXAMINADOR

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO

Por Nombre y Apellido

Trabajo de Grado aprobado, en nombre de la Universidad Católica Andrés Bello por el siguiente Jurado Examinador, en la ciudad de Caracas a los_____ días del mes de_____ del _____.

(Firma) (Firma)

_____ _____

Nombre y Apellido Nombre y Apellido

(Firma)

_____

Nombre y Apellido

DEDICATORIA:

a Arleny León de D'Empaire

RECONOCIMIENTOS:

Ramón Peña, Betty Peña, Ana Carolina Briceño,
Daniel Hernández, Daniel Valencia, Beatriz Chavarri,
Ángel Antúnez, Profesor Andrés Romero

ÍNDICE GENERAL:

Dedicatoria	i
Reconocimientos	ii
Índice general	iii
Resumen analítico	iv
Introducción	1
Capítulo I: Cambio	13
Capítulo II: Umbral	23
Capítulo III:Confrontación	37
Capítulo IV: Vacío	77
Capítulo V: Juego	91
Capítulo VI: Transformación	114
a-los textos didácticos	115
b- los textos idílicos	131
c- los textos que salen de una fábula	145
Capítulo VII: Nudo	162
Conclusión	176
Reseña Bibliográfica	181

RESUMEN ANALÍTICO
DEL *TRABAJO DE GRADO*

Autor Cybèle Peña Figueredo
Título La autonomía de lo irreal en *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-glass and what Alice found there* de Lewis Carroll.
Tutor o Profesor-Guía Arleny León de D'Empaire
Curso Académico 2003-2004 Número de Páginas 185

En el presente trabajo hemos buscado la naturaleza del discurso literario que las teorías de Michel Foucault, le adjudican a la literatura moderna, considerándola como un suceso propio de la Modernidad y específicamente del siglo XIX. Aunque nuestra investigación persigue identificar los procesos mediante los cuales se construye el lenguaje y la realidad lingüística de las obras. Esta tarea nos ha llevado también a teorizar sobre la particular espacialidad del texto literario moderno.

Hemos encontrado en estas obras una gama de seres, situaciones y espacios que subsisten en la naturaleza autónoma de su lenguaje y procesos creativos. La realidad de estas novelas revela en múltiples instancias su naturaleza escrita. Las obras, de forma autorreflexiva, alardean de su pertenencia a una realidad singular y literaria. La espacialidad y estructura de estos textos nos ha revelado un laberinto contundente y perturbador, y al mismo tiempo nos ha mostrado una nueva concepción del hecho literario.

Alice in Wonderland y *Through the Looking-glass and what Alice found there,* transforman todas las convenciones objetivas de la razón, para dar cuenta de otros ámbitos, más propios de la imaginación, la *poiesis*, el deseo y la locura. Desde la aproximación a su discurso y espacio nos han develado un mundo contundente, emblemático de la duda, el vacío semántico, el simulacro, la transformación y, sobretodo, de la perturbación de lo objetivo y lo conocido. En este sentido, las obras de Carroll son textos que abarcan el ser propio de lo moderno.

INTRODUCCIÓN

En el siguiente estudio abordaremos dos obras del escritor inglés Lewis Carroll: *Alice in Wonderland*, publicada en 1865 y su secuela, *Through the Looking-glass and what Alice found there*, que aparece en 1872. Estas dos obras se han conocido tradicionalmente como las series de Alicia.

El punto de partida de esta investigación es el lenguaje. ¿Qué hace posible el lenguaje de Carroll? ¿Cómo se construyen obras a partir del lenguaje? ¿Qué implica esta posibilidad para el texto literario? Nos interesa buscar las modalidades fundamentales del discurso moderno para dar cuenta de estas obras como emblemas de la Modernidad. Sostenemos que *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-glass* sólo han podido crearse en un momento particular de la historia, el lenguaje y la concepción del texto literario.

Recurriremos a tres aproximaciones de la teoría de Michel Foucault principalmente. 1) la concepción epistemológica de la historia para ubicar las obras de Carroll a partir de la Modernidad, 2) la metodología arqueológica como sistema o forma de análisis de las obras de Carroll, 3) los conceptos de la teoría literaria de Foucault, junto a la cual recurriremos a algunos aportes de la teoría literaria de Maurice Blanchot[1], para rendir cuenta de las categorías que ubican a las series de Alicia dentro de lo que se concibe como literatura moderna propiamente. Estas tres aproximaciones teóricas las manejaremos paralelamente en este trabajo.

Foucault sostiene que la literatura como una disciplina autónoma surge a finales del siglo XVIII, a la par de otras disciplinas del conocimiento como la economía, la lingüística, la biología, la psicología, entre otras. Esto es posible, gracias a un cambio en la forma cómo Occidente concibió y dispuso sus saberes. Este cambio, que inaguró a la literatura como positividad, tuvo una inmensa repercusión en la autonomía del texto literario y sus procesos creativos.

---

[1] Las teorías literarias de Michel Foucault y Maurice Blanchot están muy relacionadas. Foucault teorizó sobre las ideas de Blanchot y Blanchot sobre las teorías de Foucault. Podríamos afirmar que ambas teorías se complementan, son recíprocas.

Podríamos preguntarnos entonces ¿qué ha pasado en la historia de Occidente para llegar a tal afirmación? o ¿es que acaso antes no existía literatura? Debemos adentrarnos en la teoría epistemológica de Foucault, para lidiar con la discontinuidad histórica, la historia general, la *episteme*, el evento, y las reglas de conocimiento en cada una de las etapas que Foucault distingue en la historia Moderna de Occidente.

La teoría histórica foucaultiana se aleja de la aproximación tradicional que ha visto en la historia de Occidente "espíritus" o "almas" de una época, al igual que niega que haya grandes historias totales y lineales. Según Foucault, esta forma tradicional de hacer historia corresponde a grandes arbitrariedades, a sueños narrativos ilusorios que han querido ver en los sucesos de Occidente una continuidad y un progreso absoluto, a partir de causas y consecuencias, influencias, tradiciones, etc. En *Las palabras y las cosas* Foucault desmonta esta concepción, para hablarnos de las discontinuidades en la historia.

¿En qué consiste la discontinuidad histórica? Foucault no nos dice que todos los hechos y eventos históricos sean completamente inconexos y aislados. Al contrario, Foucault plantea la idea de bloques temporales y espaciales en la historia de Occidente. Sin embargo, no se trata de los consabidos "espíritus", sino de momentos precisos en la historia cuyas posibilidades de conocer o aproximarse a los objetos del conocimiento son particulares. Cada bloque es lo que Foucault llama *episteme*, definiéndolo como un *a priori* histórico que le permite al hombre conocer de una manera y no de otra en un momento preciso. Dividiendo la historia de Occidente en *epistemes*, Foucault pregona una historia general en oposición a una historia total o absoluta.

La teoría histórica de Foucault se centra principalmente en la Modernidad. Foucault distingue que hay Modernidad a partir del Renacimiento, cuando se seculariza el hombre y su historia, desde el siglo XV hasta nuestros días. Sin embargo, aunque la Modernidad existe desde una fecha precisa, la divide en tres bloques concretos: la *episteme* renacentista (siglo XV-XVI), la *episteme* clásica (siglo XVII- finales del siglo XVIII) y la *episteme* moderna propiamente (que

irrumpe a finales del siglo XVIII)[2]. Foucault expone la teoría epistemológica a través de tres discursos en cada *episteme*: el de la vida, el del trabajo y el del lenguaje. De acuerdo a este análisis se comprueba que en cada *episteme*, los tres discursos operan a partir de una misma normativa (el *a priori* histórico de conocimiento). Así, por ejemplo, la economía y la lingüística del siglo XIX guardan una estrecha relación, por ser disciplinas que surgen y se sistematizan bajo procesos comunes en la *episteme* moderna. Pero también se evidencia que cada discurso no sigue una línea progresiva a través del tiempo, ya que de una *episteme* a otra se transforma o muta a partir de los distintos *a prori* históricos o posibilidades de conocer. Así, por ejemplo, la biología de la *episteme* moderna, poco o nada tiene que ver con la *historia natural* de la *episteme* clásica.[3] Para nuestro trabajo es fundamental la trayectoria del lenguaje, porque consideraremos las series de Alicia a partir del ser del lenguaje en la *episteme* moderna.

Debemos aludir a la noción de evento. Este término es definido en la teoría epistemológica como algo que sucede o irrumpe de una emergencia particular. Entonces, no se trata de concebir largas líneas históricas de algo (del arte, de la literatura, de las ciencias), sino de particularizar cada manifestación (un cuadro, una obra, una práctica.) en relación al momento y al espacio particular en el cual se genera. El evento es un suceso singular, localizado y temporalizado, cuya condición de suceder o emergencia, es la normativa de la *episteme* en la cual sucede. Nos es de gran interés esta noción, ya que abordaremos las obras de Carroll como eventos propios y únicos de la *episteme* moderna.

Hagamos un recorrido de la normativa, los *a priori* de conocimiento en cada *episteme*. Comencemos por la *episteme* renacentista, hasta llegar a la *episteme* moderna, en la cual se centra este trabajo. Nos enfocaremos sobretodo en

---

[2] Siempre que hablemos de Modernidad o de lo moderno, nos estaremos refiriendo a la *episteme* moderna propiamente. La teoría foucaultiana distingue la ambigüedad del término.

[3] Esto es lo que se denomina el criterio vertical. Cada suceso guarda una estrecha relación con los otros sucesos de su *episteme*, pero no con los de su *episteme* anterior o posterior. Podría afirmarse, por ejemplo, que los cuadros del Renacimiento italiano, tienen más relación con la anatomía renacentista que con los cuadros bizantinos medievales, ya que la anatomía y la pintura renacentista obedecen a un mismo principio de conocer y concebir el mundo y sus realidades. Igualmente podría afirmarse que no es hasta la *episteme* renacentista que un cuadro de ese tipo podría haberse llevado a cabo, porque las posibilidades o condiciones de su emergencia no estaban dadas. Por ende, no se trata de influencias o continuidades, sino de condiciones de posibilidad.

la trayectoria del lenguaje en cada *episteme* y su relación con los textos literarios que se generan.

La *episteme* renacentista tiene su *a priori* histórico en la simetría y la similitud principalmente. Esta normativa permitía al hombre renacentista conocer las realidades del mundo a través de sus semejanzas. Así por ejemplo, una nuez se consideraba adecuada para el dolor de cabeza, ya que su forma se asemejaba a la de una cabeza. Entonces, el contenido de la nuez se suponía curativo, porque por analogía correspondía al cerebro y la cáscara al cráneo. La *episteme* renacentista permitía este tipo de relaciones, al caracterizarse como un momento en el cual el hombre tenía la capacidad de descifrar las signaturas del mundo. El universo se concebía como un sitio benigno, repleto de marcas divinas que el hombre podía conocer y comentar.

Para hablar del ser lenguaje en la *episteme* renacentista, Foucault utiliza la imagen de la prosa del mundo, ya que si el cosmos era un sitio repleto de signaturas divinas, el mundo se asemejaba a un libro que se podía leer. Sucede que el significado y el significante guardaban absoluta unidad. Palabras y cosas eran inseparables y tenían una relación perfecta con el mundo que designaban. Designar algo implicaba suscitarlo, hacerlo presente. De allí por ejemplo que la moneda de oro fuese valiosa en sí misma, sin tener que representar un valor.

En el plano del conocimiento, abordar un objeto implicaba abarcar y comentar muchas formas de saberes que se entendían como una unidad en la simetría perfecta del universo. Hablar sobre un caballo, por ejemplo, no era limitarse a una descripción del cuerpo y los hábitos del animal, era también comentar sus mitos, historias, linajes, alegorías y, en fin, todo conocimiento posible en torno al caballo. No nos debe extrañar que el prototipo de hombre renacentista es un Leonardo Da Vinci: inventor y experto en dibujo, anatomía, naturaleza, diseño y arquitectura. Las positividades o ciencias como tal, nos diría Foucault, no son posibles en este momento histórico en el que los saberes están unificados y se construyen como prosa del mundo. La literatura, como la disciplina que conocemos hoy, tampoco estaba presente en la *episteme* renacentista. Ahora, esto no quiere decir que no existieran textos literarios.

En este instante podemos distinguir textos literarios por su utilización de ciertos recursos distintivos y estilísticos. En la *episteme* renacentista, los textos literarios se caracterizaron por ser un supremo comentario y exégesis del universo, ámbito que ya de por sí se entendía como un libro. La realidad del texto renacentista era preexistente. Por eso, nos encontramos con comentarios de los textos grecolatinos, los códigos medievales y el mundo secular del hombre. La obra literaria no se concibe como algo distanciado de lo real. Si tomamos como ejemplo la *Divina Comedia* de Dante, nos encontramos con un texto cuya geografía del infierno, el purgatorio y el cielo es una geografía dada. Ésta se halla en la metafísica y en la tradición bíblica medieval. Sus códigos son conocidos. Dante los comenta con una profunda confianza en el camino hacia el reencuentro con Dios, a la vez que introduce en su obra a los hombres de su tiempo y en este sentido es secular. La literatura, como la entendemos hoy, es una disciplina particular del conocimiento que implica un cuerpo teórico y crítico. Si los textos literarios en la *episteme* renacentista, a partir del lenguaje comparten esa cualidad divina de designar de forma directa las cosas del mundo, y además, los saberes guardan una unidad simétrica, una disciplina literaria es inconcebible.

La *episteme* clásica[4] irrumpe en el siglo XVII y las posibilidades de conocer cambian.[5]Esta *episteme* corresponde a la Ilustración y se caracterizó por un dominio total de la razón sobre la realidad. La *episteme* clásica tuvo su *a priori* histórico de conocimiento en la representación, el orden y la *mathesis*. Fue bajo estas posibilidades que Descartes, con el *cogito*[6], dió cuenta de lo pensable y mediable a través de la razón, a la vez que planteó la posibilidad de un orden racional del mundo. El universo pasa a ser un ámbito de ordenamiento y conceptos derivados de procesos racionales que deben ser representados. El mundo ya no puede concebirse como un libro comentable, expuesto así por las signaturas

---

[4] El término de *episteme* clásica es un término que utiliza Foucault en referencia al clasicismo Francés. Por supuesto, nada tiene que ver con el uso tradicional que denota lo grecolatino.
[5] Foucault diría que entre cada *episteme* existe un umbral. Este concepto abstracto se refiere a una puerta de cambio, a una transformación.
[6] "Pienso, luego existo."

divinas[7], porque el conocimiento desborda las marcas. Es justamente en este momento, por ejemplo, cuando Galileo Galilei, perfeccionando el uso del telescopio, realizó las primeras observaciones de la Luna, descubriendo cuatro satélites de Júpiter y observando las fases de Venus. De esta manera Galileo confirma la prohibida hipótesis heliocéntrica de Copérnico.

En la *episteme* clásica el lenguaje deja de ser la designación directa de las cosas, o prosa del mundo, para convertirse en el doble de la razón. El lenguaje debe representar el ordenamiento racional del universo. Como consecuencia, el signo y las palabras pierden la pureza que tuvieron en la *episteme* renacentista. El lenguaje pierde su carácter adánico para volverse una convención artificial que se erige como el medio de la razón. Así, por ejemplo, surge la moneda de plata para representar un valor, sin ser ella en sí misma ese valor, como fue el caso de la moneda de oro. Foucault diría que en la *episteme* clásica hablar es lo mismo que pensar y clasificar. El discurso es de suprema importancia en este momento, porque es el medio mediante el cual el mundo se tabula y conoce.

En la *episteme* clásica se conoce a través de la *mathesis*. Este término alude a las tablas infinitas de semejanzas y diferencias, las cuales constituían un ordenamiento y análisis atemporal de los objetos del mundo. Con la escisión del lenguaje puro, la *episteme* clásica comienza a diferenciar los saberes. Se trata de lo que Foucault denomina las primeras positividades: *gramática general* en el campo del lenguaje, *historia natural* y *análisis de las riquezas*. Cada una de estas disciplinas corresponde al ámbito de la representación del conocimiento y todas se convalidan en un mismo lenguaje universal y objetivo. No nos debe sorprender que la Enciclopedia es una manifestación emblemática de esta *episteme*. Este conglomerado de clasificaciones y conceptos pretendió analizar y ordenar todos los objetos del conocimiento de forma infinita.

---

[7] En la *episteme* clásica Dios deja de ser el gran conductor del mundo y de las posibilidades del hombre. El *cogito* nos confirma que el hombre deja de asumirse como criatura. El mundo ya no tiene las marcas de Dios, por eso debe representarse en el conocimiento, construyéndose como espejo o doble del hombre y su razonamiento. Dios es tomado en cuenta como un concepto más de la razón en la *episteme* clásica. Esto es lo que comúnmente se concibe como la muerte de Dios.

La vida como la entendemos hoy (función o energía vital) no existe en la *episteme* clásica. Todo se limita a los análisis racionalistas. En este momento los seres vivos se tabulan por primera vez, pero bajo un rigor científico de observaciones. "El naturalista", por ejemplo, "es el hombre de lo visible estructurado, no de la vida." (Foucault, 1998, p.161) Este momento se consolida como un ámbito de taxinomias y clasificaciones universales.

¿Qué pasa con la literatura en la *episteme* clásica? Si la concepción del mundo estuvo subordinada a un lenguaje representativo, los textos literarios no escaparán a tal condición. Estos textos fueron de carácter prescriptivo y estaban destinados a representar un orden racional impuesto. Así, por ejemplo, muchos textos se apegaron rígidamente a la ley y la normativa cortesana en la métrica y en el drama. Si tomamos *El Cid* de Corneille, nos encontramos ante una obra que alude a lo impecable de la representación. Su discurso tiene su mayor virtud en la representación de la forma, en su clasificación y ordenamiento preciso de actos y escenas. No nos debe extrañar que en la *episteme* clásica el teatro fuese la forma por antonomasia, al igual que el sermón y el ensayo. Entonces, no es la disciplina literaria lo que está presente en el escenario de la *episteme* clásica, sino las normativas literarias.

La *episteme* moderna irrumpe a finales del siglo XVIII[8] con un *a priori* de conocimiento completamente distinto. Este se basa en la confrontación, el vacío y la finitud. Si la *episteme* clásica se encargó de clasificar y tabular todos los elementos visibles del universo, ¿no es posible que hayan otras realidades que no pertenezcan al análisis o las percepciones de la razón pura? La duda impregna la *episteme* moderna: se desconfía de la razón y de la *mathesis*, al no poder negarse que hay ciertos ámbitos que la razón pura no puede conocer. Ya Kant, en la *episteme* clásica, había comenzado a interrogar los límites de la razón, preguntándose ¿qué me está permitido conocer? La *episteme* moderna se enfrentará a ámbitos vacíos. Es lo que Foucault denomina el intersticio en blanco. Se trata de realidades inclasificables que no tienen cabida en el ordenamiento de la *mathesis*: la locura, el deseo, la energía, el capricho, la imaginación, lo grotesco, lo

[8] Foucault resalta la fecha de 1775.

sublime. Importa rendir cuenta de la subjetividad y lo relativo, rompiéndose el orden y los criterios absolutos. ¿Es de extrañarnos que el Romanticismo sea un discurso propio de los inicios de la *episteme* moderna?

El lenguaje de la *episteme* moderna será el tema principal del primer capítulo de este trabajo, el cual hemos titulado "Cambio". Allí, señalaremos el cambio que existe entre el lenguaje representativo que se convalidaba en la *gramática general* de la *episteme* clásica, y el lenguaje como un sistema autónomo que emerge como disciplina en la *episteme* moderna. Si la razón ha encontrado su límite, ya no podemos hablar de un lenguaje universal que represente los órdenes. Los lazos entre el lenguaje y el pensamiento dejan de establecerse en la representación. Ahora las palabras deben enfrentarse con la polisemia, que es la posibilidad de significar muchas cosas a la vez. El lenguaje encuentra su finitud, al dejar de ser universal, para relativizarse según la espacialidad en la que se inserte.

En este momento surge una cantidad considerable de disciplinas. Así, por ejemplo, se abandona la *historia natural*, gestándose la biología, la bio-medicina y la psicología. Cada positividad se estructura como un sistema particular, según su propia historicidad, espacio, lenguaje y terminologías específicas. La polisemia va a permitir el surgimiento de una multiplicidad de lenguajes según cada sistema o disciplina. Esta posibilidad nos permite hablar de un lenguaje médico, jurídico, económico, entre otros, pero también es lo que nos permite hablar de un lenguaje literario, que sólo corresponde al ámbito de la literatura. Este lenguaje y esta nueva disciplina es la que estudiaremos a través de las obras de Carroll, las cuales son emblemáticas del proceso moderno.

Ahora debemos adentrarnos en la propuesta arqueológica, para dar cuenta de la metodología con la cual nos hemos aproximado a *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-glass*. Foucault expone esta metodología en *La arqueología del saber*.

En la metodología arqueológica ciertos conceptos que forman parte de la teoría epistemológica cobran otro sentido. Pasamos del ámbito de la historia al ámbito arqueológico de la interioridad de los discursos:

- En este plano el *a priori* es la normativa que permite que cierto discurso particular exista y no otro. Ahora el discurso se erige como concepto central.

- Interesa aprehender los procesos y las reglas que permiten que se encadenen los enunciados y se elabore un discurso particular. Esto es lo que buscamos a partir de los textos de Carroll.

- El evento se refiere en este ámbito a la inmediatez o emergencia que permite que se formulen ciertos enunciados.

- El umbral es la transformación que permite un cambio dentro de un discurso. En el segundo capítulo de este trabajo titulado "Umbral", lidiaremos directamente con esta noción y su relevancia en la construcción de las series de Alicia.

Bajo estos principios metodológicos hemos desarmado las series de Alicia en fragmentos e instancias. En este trabajo no buscamos la unidad temática o narrativa, como sí los procesos discursivos y la manera cómo los discursos son concatenados.

Foucault señala que un discurso consta de varios componentes. Veamos estas nociones a través de las series de Alicia, para exponer claramente lo que buscamos en esta investigación:

1. Objeto: Todo discurso tiene un objeto central. Creemos que el objeto central que exponen las obras de Carroll es el lenguaje moderno. Esta aproximación nos ayuda a dar cuenta del nuevo ser del lenguaje en la Modernidad.

2. Concepto: el concepto se refiere al lenguaje de un discurso. El concepto central de las series de Alicia es el lenguaje literario. El

libro está repleto de una teoría del lenguaje. En consecuencia también se teoriza sobre la particularidad espacial del texto que le da cabida al lenguaje de las obras. Esto nos afirma la condición de disciplina que adquiere la literatura en la *episteme* moderna, a la vez que nos da cuenta de la autonomía del hecho literario.

3. Operaciones Teóricas: las operaciones teóricas abordan la metodología que emplea el discurso para tratar los objetos. Creemos que la transformación y la confrontación son las operaciones teóricas fundamentales de las series. Estas metodologías corresponden específicamente a la condiciones del discurso en la *episteme* moderna.

4. Opciones Teóricas: las opciones teóricas se refieren a las diversas teorías y posibilidades de abordar un texto. Nuestra investigación parte de insertar el texto de Carroll dentro de una concepción histórica epistémológica y abordar su discurso a partir de una metodología arqueológica. Sin embargo, hay múltiples formas de abordar esta obra. Aunque el tema del lenguaje y la espacialidad es fundamental, la obra también podría abordarse como metáfora de la sociedad victoriana del siglo XIX; como texto psicológico; como texto ejemplar de la heroína moderna, entre muchos otras formas de aproximación teórica. Un texto como el de Carroll se presta a múltiples estudios críticos y formulaciones teóricas dentro de una disciplina literaria. Está repleto de literariedad y de formulaciones únicas a la realidad interior que posee. Esto expresa la riqueza creativa del texto Moderno.

A lo largo del trabajo veremos la correspondencia que existe entre la propuesta metodológica y la propuesta histórica. Por último, debemos hacer

mención de la teoría literaria. Para hablar de literatura, Foucault establece una serie de categorías:

- finitud del lenguaje
- metamorfosis
- transgresión
- binomio razón-sin razón
- laberinto
- simulacro
- palabra cabal

Estas categorías los iremos desarrollando a lo largo de este estudio. Estas modalidades son las que Foucault le adjudica al texto literario moderno, que pertenece a la disciplina de la literatura. Se trata entonces de la literatura que hemos señalado como una positividad de fecha reciente. Nos interesa ubicarlos para insertar las series de Alicia dentro de este proceso.

Hemos estructurado el trabajo en siete capítulos. Como ya mencionamos, en el primero, "Cambio", aludiremos a la formalización del lenguaje y la literatura en la *episteme* moderna. En "Umbral" trataremos las puertas del cambio, presentes al inicio de cada obra. Éstas permitirán que se elabore la realidad autónoma de las series de Alicia. Luego le dedicaremos cuatro capítulos al lenguaje[9]: "Confrontación", que abarcará una de las operaciones fundamentales de la construcción discursiva de las series, pero a la vez, este término nos pondrá en contacto con el *a priori* fundamental de la Modernidad. "Vacío", en el cual daremos cuenta de la materialización discursiva de los intersticios en blanco que la *episteme* moderna reconoce como ámbitos inclasificables. "Juego", donde trataremos la autonomía absoluta del lenguaje literario y las realidades que edifica. "Transformación", capítulo en el que veremos materializada esta operación, que da

[9] En estos cuatro capítulos tomaremos en cuenta las dos obras como una. Los dos textos tienen la misma normativa discursiva. En "Umbral" y en "Nudo" distinguiremos las diferencias entre *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-glass*.

cuenta de autónomos procesos de creación en las series. Finalmente, "Nudo", para tratar el laberinto textual que se genera en la Modernidad.

No pretendemos abordar las series de Alicia como textos infantiles. Al contrario, creemos que estas obras nos revelan un universo literario complejo, contundente, perturbador y autónomo.

CAPÍTULO I

CAMBIO

Entre la *episteme* clásica y la *episteme* moderna hay un cambio significativo en la trayectoria del ser del lenguaje. Este cambio implica el fin de la representación como *a priori* de conocimiento, y por ende, el fin de la hegemonía del discurso representativo. Nos interesa abordar la manera cómo la *episteme* clásica y la *episteme* moderna se aproximaron al lenguaje, para indagar sobre sus formas de conocerlo y concebirlo. El ser del lenguaje en la *episteme* moderna será el evento más significativo para la singular emergencia de la literatura como positividad o disciplina.

En la *episteme* clásica el mundo conocido era representado a cabalidad por el lenguaje. El discurso se erigía como el doble de la razón pura. Por esto, el lenguaje se concebía como un medio que se encargaba de crear una representación racional y total del orden del universo. La forma cómo este momento histórico construía sus discursos se convalidaba en la *gramática general*. Este análisis del lenguaje se desplegaba, como todos los saberes Clásicos, en el ámbito de la representación.

La *gramática general* entendía que las palabras eran portadoras de significados arcaicos. A este estudio le importaba relacionar los significados de las palabras con un origen absoluto. Si el origen estaba siempre presente, cada palabra escrita o dicha contenía en sí misma y de forma permanente, el núcleo de su significación inicial. Las significaciones eran el punto de partida para la aproximación al lenguaje y a las lenguas en la *episteme* clásica. Por esto, las comparaciones entre las lenguas se establecían en el eje paradigmático. Así, se instauraban las semejanzas y diferencias a partir de un mismo núcleo de significación. El criterio representativo inevitablemente imperaba en este proceso, ya que lo que se buscaba conocer eran las palabras que en lenguas distintas pudieran representar la misma cosa. En este tipo de comparación mediaba el

pensamiento que se transmitía en el discurso, no las formas puras o sistemáticas del lenguaje. Hasta el último cuarto del siglo XVIII las comparaciones entre las lenguas se hicieron de esta manera.

En el ámbito de la *episteme* clásica lo que definía a una lengua era la manera como ésta, valga la redundancia, representaba las representaciones. El estudio y la clasificación de cada lengua partía de este *a priori*:

> En la época clásica se podía definir la individualidad de una lengua a partir de varios criterios: proporción entre los diferentes sonidos utilizados para formar palabras (hay lenguas con una mayoría vocálica y otras con una mayoría consonántica), el privilegio concedido a ciertas categorías de palabras (lenguas de sustantivos concretos, lenguas de sustantivos abstractos, etc.), manera de representar las relaciones (por medio de proposiciones o declinaciones), disposición elegida para ordenar las palabras [...] así se distinguía entre las lenguas del Norte y las del Mediodía, las del sentimiento y las de la necesidad, las de la libertad y las de la esclavitud, las del razonamiento lógico y las de la argumentación retórica: todas estas distinciones entre las lenguas no concernían jamás sino a la manera en que podían analizar la representación y después componer los elementos (Foucault, 1998, p. 276)

La *episteme* moderna irrumpe con una nueva aproximación al lenguaje: deja la designación, el pensamiento y el discurso, para buscar los aspectos formales de cada lengua. El lenguaje se comienza a abordar en su dimensión gramatical pura, alejado de las raíces, los significados y, por ende, de los contenidos representativos. Así, el lenguaje se plantea y construye en el exterior de lo que representa.

La aproximación moderna al lenguaje busca dar cuenta de la normativa que impera entre la forma y la gramática de cada lengua. Esto comprueba que el lenguaje ha adquirido un nuevo ser. No sólo se enlaza por las exigencias del pensamiento, sino que está constituido por elementos formales que se agrupan en un sistema, el cual impone un régimen a los sonidos, las sílabas y las raíces. Este régimen nada tiene que ver con la representación, porque se atiene al funcionamiento interior de cada lengua en particular.

A finales del siglo XVIII surge una figura entre la articulación de los contenidos y el valor de las raíces: la flexión verbal. Con ella la *gramática general* cambia su configuración. Aunque los fenómenos flexionales ya eran conocidos antes, importaban como representaciones anexas o como la forma de enlazar representaciones. Este elemento de la flexión verbal no indicaba más que un accesorio secundario en el campo de la representación; pero en el ámbito formal revela un conjunto autónomo cuya ley se impone a las raíces representativas y las modifica. Así se descubre que en la comparación entre lenguas, lo que está en juego es la relación entre las modificaciones del radical y las funciones de la gramática, en vez del lazo entre la sílaba y el significado. La clasificación de cada lengua se comienza a realizar a través de varias series: la de las alteraciones formales, la de las funciones gramaticales, la de los valores sintácticos y la de las modificaciones de sentido[1].

A partir de la *episteme* moderna una lengua no se caracteriza por la manera como representa las representaciones, sino por su arquitectura y mecanismo interiores y su sistema flexional. Las palabras ahora dicen en la medida en que pertenecen a una totalidad formal-gramatical, la cual se erige como fundamental y determinante. Las formas verbales no están enlazadas a una representación, sino en cuanto forman parte de antemano de una organización gramatical que define y asegura su coherencia.

A finales del siglo XVIII surge también la fonética, como un estudio o anaísis de los sonidos, tomando en cuenta sus relaciones y sus posibilidades de transformarse en otros. [2] También a fines del dieciocho aparecen los primeros esbozos de gramáticas comparadas[3]. Ya no se toma como base de la comparación la relación entre un grupo de letras y un sentido, sino los conjuntos de modificaciones gramaticales.

---

[1]Se pretende dar cuenta de las modificaciones de sentido entre las lenguas, rompiéndose el criterio absoluto de representación. Importa confrontar los significados, para establecer sus diferencias y modificaciones. Este criterio da cuenta de la particularidad de cada lengua y el uso de ellas por sus hablantes, en oposición a una designación y definición universal.

[2]Por ejemplo, Helwag define el triángulo vocálico en 1781 en su obra *De formatione loquelae.*

[3] Se abandona así el criterio de *gramática general*, buscándose lo particular en el mecanismo interior de cada lengua.

> Mientras la lengua se definió como discurso, no podía tener más historia que la de sus representaciones: las ideas, las cosas, los conocimientos [...] Pero ahora hay un "mecanismo" interior de las lenguas que determina no sólo la individualidad de cada una de ellas, sino también sus semejanzas con las otras: es este mecanismo, portador de identidad y de diferencia, signo de vecindad, marca de parentesco, el que va a convertirse en soporte de la historia. Gracias a él, podrá introducirse la historicidad dentro del espesor de la palabra misma (Foucault, 1998, p. 232)

Estos cambios marcan la autonomía del lenguaje. En la *episteme* moderna su régimen deja de ser la representación del pensamiento de los hombres, porque se ha determinado que su sistema es individual. Por ende, el lenguaje tiene su propia normativa y funcionamiento. El lenguaje, como objeto y no medio del conocimiento, adquiere e inaugura su propia historicidad como disciplina en la filología, que emerge a fines del siglo XVIII. La *episteme* clásica tuvo una *gramática general*, ya que la lengua tenía el poder infinito de representar. Pero la *episteme* moderna va a definir cada lengua a partir de su forma y en este sentido, los valores representativos serán la cara visible del lenguaje, pero no su motor principal y ley interior. Éstos residirán en la arquitectura formal de su sistema. Este nuevo hecho trae consigo consecuencias en el campo del lenguaje, que resumiremos a continuación. Nos interesa ver la aparición de la positividad filológica y su repercusión singular en el ámbito de la literatura[4]:

1. Las lenguas se caracterizan desde el interior de las mismas por la manera como enraízan los elementos verbales que las componen; no desde lo que estas pueden representar o significar. Cada lengua adquiere sus propias distinciones con respecto a las otras.[5] La composición gramatical tiene regularidades que no se relacionan con la significación del discurso. Estas regularidades son

---

[4] Foucault en su teoría epistemológica de la historia determina que dentro de una *episteme* particular, las disciplinas se relacionan de forma vertical. Así, en la *episteme* moderna, la literatura tiene más relación con la filología que con los textos literarios que le preceden.

[5] Es Schlegel quien definirá las lenguas a partir de la manera en que enlazan los elementos propiamente verbales que las componen.

individuales para cada lengua, ya que cada una crea su propio sistema interno de funcionamiento. Ahora las lenguas se singularizan. Así se pierden las clasificaciones jerárquicas entre las lenguas que se aplicaban en el siglo XVIII, cuando todavía prevalecía el análisis de la capacidad representativa de cada lengua. Ahora no hay lenguas más o menos importantes; las lenguas sólo se diferencian a partir de sus organizaciones internas.[6]Así se redefinen los sistemas de parentesco entre las lenguas, ya que ahora éstas existen como sistemas.

2. El lenguaje es tratado como un conjunto de elementos fonéticos. "En tanto que, para la *gramática general*, el lenguaje nació cuando el ruido de la boca o de los labios se convirtió en *letra*, ahora se admite que hubo lenguaje desde el momento en que estos ruidos se articularon y dividieron en una serie de *sonidos* distintos."(Foucault, 1998, p.279) A partir de los estudios filológicos el ser del lenguaje es esencialmente sonoro. En otros campos del pensamiento surgen grandes intereses por la literatura oral y por lo no escrito. En este sentido, el lenguaje se separa del signo visible para acercarse a la nota musical, adquiriendo un poder expresivo en sí mismo, fuera de sus representaciones. Esta fuerza sonora del lenguaje es inédita para la historia de Occidente y es un factor de influencia primordial en el discurso de la literatura moderna. Si ya el elemento central del lenguaje no es su significación o sus vínculos con lo que representa, éste puede actuar como un ente sonoro, polisémico y libre. Si el lenguaje no está enlazado al pensamiento "nada tiene derecho a limitarlo, -ni aquel al que se dirige, ni la verdad de lo que dice, ni los valores o los sistemas representativos que utiliza; en una palabra, ya no es

[6] A partir de esta nueva forma de análisis se desarrolla gran curiosidad hacia las lenguas raras, antes consideradas salvajes o mal habladas. Como ejemplo de esto tenemos la investigación de Rask sobre las lenguas de Escandinavia, Rusia, el Cáucaso, Persia e India.

discurso ni comunicación de un sentido, sino exposición del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada."(Foucault, 2000, p.11) En la exterioridad el lenguaje se replegará en su propio ser y en la sonoridad que emana. El lenguaje literario es a veces un sonido incesante sin idea, porque "el lenguaje es este vacío, ese exterior en el interior del cual no deja de hablar: 'El eterno murmullo del afuera'."(Foucault, 1999b, p.261) Este hecho es fundamental para el planteamiento de este trabajo. Implica que el lenguaje fundará realidades propias en el interior de si mismo, sin atenerse a la representación de lo objetivo o conocido.

3. El lenguaje se ha convertido en objeto. Inevitablemente aparecen métodos lingüísticos para abordarlo. "Para determinar cuáles son los elementos primeros y absolutamente simples de una lengua, la *gramática general* debía remontarse hasta el punto de contacto imaginario en el que el sonido, aún no verbal, tocaba de alguna manera la vivacidad misma de la representación. De ahora en adelante los elementos de una lengua les son interiores [...] existen métodos puramente lingüísticos de establecer su composición constante y la tabla de sus posibles modificaciones."(Foucault, 1998, p.281-282) El estudio del lenguaje emerge como un estudio nuevo y aislado en su sistematización y formas de aproximarse a los fenómenos del lenguaje. Esto no sólo da cuenta de que el lenguaje es un ente autónomo, también nos demuestra que el estudio del lenguaje tiene su propia historia y espacialidad, ya que se ha erigido como positividad.

El lenguaje como objeto da pie en la disciplina literaria a un nuevo uso de la palabra. Ahora ésta importa en su exterioridad. La disciplina de la literatura ocupará un espacio que está más allá del límite de las representaciones. La escritura moderna es

esencialmente una escritura despierta, que elabora y da cuenta de su propio proceso creativo y verbal. Si ya el lenguaje ha perdido el vínculo que inevitablemente lo ataba al pensamiento y a la razón, ahora el texto literario puede comenzar a jugar con sus formas y significados, creando alteridades que emergen de la palabra. Si el lenguaje no tiene por qué representar, el texto literario puede elaborar realidades que no son visibles en la nuestra y que corresponden principalmente a la palabra cabal que genera el texto en función de su realidad interior. El lenguaje literario penetra el ámbito de lo impensado y lo imposible. En este sentido ocupa el lugar de la locura, ya que en sí mismo tiene la fuerza de transgredir los límites de lo lógico y lo convencional.

4. El verbo se convierte en el elemento principal del lenguaje. Si hasta el siglo XVIII el lenguaje se caracterizaba por su significaciones, el elemento primordial era necesariamente nominal. En la *episteme* moderna, los estudios en torno al verbo revelan una esencia nueva del lenguaje. "El lenguaje 'se enraíza' no por el lado de las cosas percibidas, sino por el lado del sujeto en su actividad. Y es posible, entonces, que haya surgido del querer y de la fuerza, más que de esta memoria que duplica la representación. Se habla porque se actúa, no porque al reconocer se conozca. Al igual que la acción, el lenguaje expresa una voluntad profunda."(Foucault, 1998, p.283) Esto justifica el hecho de que en el siglo XIX, el lenguaje es sobretodo una fuerza expresiva titánica. El lenguaje significa en la medida en que manifiesta el deseo de quien habla; no en cuanto duplica y petrifica una realidad objetiva. Ahora quien dice se erige como amo de su discurso. Si el lenguaje se ha separado de sus significaciones arcaicas y universales, se convierte en un medio de libertad absoluta. Deja de ser un instrumento para convertirse en una actividad incesante, por eso el

> verbo y lo accional llevan la batuta. "El lenguaje no está ya ligado al conocimiento de las cosas, sino a la libertad de los hombres."(Foucault, 1998, p.284) Esta libertad de expresar es el centro de la construcción del texto literario en la Modernidad. El autor se erige como pequeño dios del mundo que crea. La imaginación individual, más que la razón y lo objetivo, es el motor principal de su procedimiento creativo. El texto literario moderno devela constantemente sus propias significaciones, su propio uso del lenguaje. El fin del *a priori* de la representación implica una finitud en cuanto al uso objetivo del lenguaje, pero a su vez abre un campo de libertad infinita. Y es este el campo que acoge el texto y la disciplina literaria para desplegar su autonomía.

Si el texto literario se erige como una realidad enigmática que tiende a alojar lo imposible e incluso lo impensable, ¿quiere decir esto que el texto literario ha perdido todo el vínculo con la realidad de los hombres? No. El texto literario manifiesta que el universo no es completamente codificable, representable o aprehensible, como creyó la era ilustrada de la *episteme* clásica. Estos nuevos ámbitos manifiestan el límite de la razón pura, porque el mundo y sus realidades están repletos de enigmas que la razón no puede conocer. La aparición de una literatura que se repliega en la exterioridad de lo representable ocupa el espacio abismal de lo que le es ignoto, inconmensurable e inexplicable a la civilización occidental. La literatura recrea este espacio con la autonomía de su ficción, sin llenar los abismos o descifrar las dudas. En vez de buscar explicaciones o respuestas, el texto literario ocupa el lugar del misterio.

El cambio que surge entre la *gramática general* y la filología tiene su correlato en el tránsito que se efectúa entre los textos literarios de la *episteme* clásica y la aparición de la literatura como disciplina en la *episteme* moderna. Si los textos clásicos respondían a una normativa, a una ley universal y, por ende, a un límite que los pautaba; la literatura como positividad creará su propia ley interior y palabra cabal. Mientras los textos clásicos (al igual que la *gramática*

general) se ubicaban en el interior de lo representable, ya que eran la representación de un código literario, los textos modernos se ubican en ese exterior donde ya los códigos no pueden preestablecerse. Cada texto literario moderno construirá su propio procedimiento a partir de un proyecto estético y creativo. En muchas obras modernas (como se observa en la de Carroll) esta posibilidad surge a partir del lenguaje que la filología ha reestablecido como un ente libre y polisémico.

El texto literario es desplazado a un nuevo espacio o, mejor dicho, adquiere por primera vez una espacialidad que es puramente literaria. Si antes se ubicaba en relación con lo conocido y consagrado, ahora se ubica en un espacio impalpable e invisible. Este espacio nuevo y abismal le concederá la condición de positividad o disciplina. Si la realidad o el lenguaje de los textos no guarda una correspondencia directa o representativa con la realidad de lo conocido, deben surgir métodos puramente literarios para aproximarse al hecho literario (así como surgen métodos puramente lingüísticos para tratar el lenguaje cuando éste se convierte en objeto). Si establecemos que la literatura tiene su fecha de nacimiento en la *episteme* moderna, es porque ha adquirido esta espacialidad única, que necesita de un ámbito teórico y crítico la decodifique, o al menos intente interpretar. También la literatura inaugura su historicidad como disciplina con la irrupción de la *episteme* moderna.

CAPÍTULO II

UMBRAL

Existe una relación profunda entre el lenguaje y el espacio del texto literario en la Modernidad. El lenguaje es el factor "que prescribe a una obra su espacio, su estructura formal y su existencia misma como obra"(Foucault, 1999b, p.148). Hemos señalado que, a partir de un cambio en el ser del lenguaje, la obra literaria se desplaza a un ámbito que le es propio. Para crear una realidad inédita es necesario que el lenguaje del texto despliegue su autonomía sobre un espacio vacío, fuera de lo que convencionalmente entendemos por objetivo. Sólo allí podrá elaborar una realidad propia, que sólo se representa a si misma. Los textos de Carroll tienen la riqueza de materializar este alejamiento de lo objetivo desde sus inicios.

Foucault define el umbral como aquello que dentro de un discurso da la posibilidad del cambio. Esta idea abstracta implica que algo se modifica. En este capítulo veremos los primeros umbrales, aquellos que alejan a Alicia (y al texto) de toda posibilidad de representación o *mimesis*, a la vez que inician el tránsito hacia la realidad de lo imposible. La realidad y el discurso de las series, al cruzar los umbrales y lidiar con esa espacialidad, rinden cuenta de su nacimiento como alteridad y de su muerte como representaciones de lo objetivo. Estos umbrales permitirán que se inaugure una realidad estrictamente literaria que luego veremos en el lenguaje.

Transitar el afuera de las posibilidades convencionales implica un alejamiento total de lo ordinario y cotidiano. Veamos el tránsito de Alicia en *Alice in Wonderland*. La obra comienza en un punto de lo real, ya que Alicia se encuentra junto su hermana en el campo, un tanto fastidiada:

> Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank and 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, "and what is the use of a book", thought Alice, "without pictures or conversations?" (Carroll, 1994, p.15)

El deseo es un factor fundamental en la obra de Carroll. Este impulso implica establecer una relación directa con lo imposible. El deseo, a su vez, es una categoría alejada de la razón. Alicia quiere leer un libro diferente al que lee su hermana, ya que ella anhela un libro que contenga imágenes y conversaciones. Este deseo prefigura la aventura que Alicia está por emprender y el libro que será construido.

El deseo de Alicia es un deseo literario, pero a la vez nace de un anhelo de entretenerse, leyendo un libro divertido. Entonces, el relato se configura como algo que no tiene un sentido trascendental o funcional, sino más bien lúdico. Maurice Blanchot (1992) sostiene que el "canto profundo" del texto moderno

> [...] es el entretenimiento. Cambiar de rumbo, incesantemente, ir como a ciegas para huir de toda finalidad, por un movimiento de inquietud que se transforma en distracción feliz, tal fue su primera y más segura justificación. Hacer del tiempo humano un juego y del juego una ocupación libre, desprovista de todo interés inmediato y de toda utilidad, esencialmente superficial y, sin embargo, capaz de absorber todo el ser en este movimiento de superficie. (p.12)

Esta justificación juguetona del relato lo aparta desde su inicio de lo objetivo y lo real, alejándolo de las categorías convencionales y trascendentales de la razón y el pensamiento. Este motor lúdico no debe asumirse con ligereza. Esta pauta inicial da pie a la elaboración discursiva y lingüística de la obra. Este deseo de entretenerse es la partida que permite elaborar toda la novela. Veamos qué sucede una vez que Alicia ha deseado el libro divertido:

> [...] suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her. There was nothing so *very* remarkable in that; nor did Alice think it so *very* much out of the way to hear the Rabbit say to itself "Oh dear! Oh dear! I shall be too late!"(When she thought it over afterwards she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural); but when the Rabbit actually

> *took his watch out of his waistcoat-pocket,* and looked at it, and then hurried on, Alice startled to her feet [...] and burning with curiosity, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge. (Carroll, 1994, p.15-16)

Ha irrumpido la otredad en la realidad cotidiana de Alicia, como respuesta a su deseo. A Alicia en el momento no le sorprende del todo la aparición del Conejo Blanco, ¿Ha de sorprenderla cuando ésta ya ha declarado su anhelo? Alicia sale corriendo tras él, siguiéndolo hasta su madriguera. La llegada transgresora del Conejo Blanco va a sumergirla dentro del libro de ilustraciones y conversaciones. La atracción es la otra cara del deseo. Alicia es atraída por el Conejo y sale tras él, despavorida. No hay titubeos ni vacilaciones; la reacción de Alicia es inmediata porque el sujeto atraído está inevitablemente fuera de sí. De allí que Alicia no reflexione sobre la acción que está por cometer y emprenda una caza ciega. No podemos pasar por alto el hecho de que

> La atracción tiene como correlato necesario la negligencia [...] para poder ser atraído, el hombre debe ser negligente, -de una negligencia esencial que no concede ninguna importancia a aquello que está haciendo [...] y tiene por inexistente su pasado, sus parientes, toda su otra vida que se encuentra de este modo proyectada hacia el afuera. (Foucault, 2000, p.35-36)

Por eso, Alicia desciende por la madriguera, olvidándose de sí misma, sin importarle los posibles peligros que podrían existir en el subterráneo. Esta madriguera se configura como un espacio muy particular:

> The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down what seemed to be a very deep well [...] she looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and book-shelves: here and there she saw maps and pictures hung upon pegs. (Carroll, 1994, p.16)

El viaje se efectúa como una abrupta separación de la cotidianidad. El recorrido de Alicia en el País de las Maravillas es un tránsito en el afuera de los códigos de lo conocido. Alicia cae infinitamente dentro de un hoyo signado. La madriguera no es un hoyo de tierra: sus paredes son alacenas de tazas[1], estantes de libros, mapas y cuadros. Este espacio que se ha construido por el deseo de transitar un libro, implica el abismo del lenguaje y el pensamiento. La madriguera del Conejo es el umbral, la distancia que separa el texto de las categorías de lo conocido, a la vez que desplaza lo que en él se escribirá, hacia un espacio inédito. Este hoyo es un ámbito abierto que el texto ubica en lo real. La madriguera se encuentra en un punto de la geografía que Alicia habita normalmente. Esto nos ratifica que la obra literaria moderna se edifica sobre las brechas, los intersticios en blanco que la razón no pudo clasificar, pero que tampoco pudo negar. La realidad ficcional de la madriguera da cuenta de un punto de fuga que está inserto en la realidad objetiva.

La caída de Alicia da pie a la transgresión de lo conocido, de lo sabido y de lo clasificado por la razón. Este movimiento implica el alejamiento y la huida de lo representable. El descenso es el tránsito necesario para que se aniquile el lenguaje convencional y se elabore el no-lenguaje, ese segundo lenguaje lúdico y autónomo que creará el mundo de la otredad. Por esta razón hemos comenzado la exposición de la obra de Carroll por los umbrales. Sólo después de atravesarlos podremos abordar el lenguaje y la realidad puramente literaria que Carroll construye.

El descenso es largo, se alude constantemente a su posible infinitud: *Down, down, down. Would the fall never come to an end?*. (Carroll, 1994, p.17) La caída en la madriguera implica transitar el umbral de la muerte en vida[2]. Debemos aludir a las sirenas de Homero y lo que esta instancia de *La Odisea* implica en la construcción del relato moderno. "Las sirenas son la forma inasequible y prohibida de la voz atrayente".(Foucault, 2000, p.55) Quien fuese atraído por su canto debía perecer. Únicamente Odiseo sobrevivió a tal atracción

---

[1] Carroll siempre incluirá una discursividad entorno a los elementos del té.

[2] Se transita un umbral de la muerte al insertarse en un espacio que está más allá de lo posible, ilimitado, y no es más que pura distancia.

atándose al mástil con su consabida prudencia. ¿Qué hace a este canto tan seductor? "Sólo la promesa de un canto futuro recorre su melodía [...] Su fascinación no nace de su canto actual, sino de lo que promete que será ese canto." (Foucault, 2000, p.56)

El tránsito que implica el enfrentamiento con las sirenas se ubica en un umbral muy similar al que atraviesa Alicia en la madriguera.[3]Para poder escuchar el canto prometido, el sujeto debe atravesar un umbral órfico en vida. Después de este enfrentamiento puede nacer la realidad de la novela. Ya desde el inicio de *Alice in Wonderland,* Alicia ha prefigurado su deseo de un libro no convencional. éste corresponde al anhelo de escuchar el canto que han prometido las sirenas de Homero. Para sumergirse dentro de una realidad puramente literaria hay que atravesar "el umbral del atrayente abismo, y volverse a encontrar finalmente más allá del canto, como si se hubiese atravesado vivo, la muerte, pero para restituirla en un segundo lenguaje." (Foucault, 2000, p.57-58) Atravesar este umbral da pie a una separación abrupta, que es la huida hacia las distancias de lo imposible. Este deseo y este paso en vida por la muerte generarán la espacialidad y los episodios del relato, inaugurando la realidad de la novela. El relato moderno se erige a partir de este tránsito que ya estaba prefigurado en un punto del relato Homérico.

Podríamos preguntarnos por qué la novela (entendiéndola como un género moderno, de fecha reciente) se esboza sobre un punto que ya estaba abierto hace tantos siglos en *La Odisea.* Tendríamos que responder que no es hasta la *episteme* moderna cuando el mundo Occidental se encuentra con un espacio vacío y un lenguaje completamente autónomo para construir el segundo lenguaje que prometieron las sirenas. La novela es esencialmente un espacio de placer, estética, ebulliciones. Este espacio es fundamental la distingue del relato y el cuento.[4]Pero

---

[3] Y también al que atravesará en el Espejo.

[4] Blanchot sostiene que *La Odisea* es un texto valioso en cuanto a que contiene el impulso narrativo del viaje. Sin embargo, afirma que no es una novela, ya que Odiseo transita una geografía mítica, por ende real para el mundo griego (no una geopgrafía generada por el deseo). Resalta que el episodio de las sirenas es una de las instancias más significativas, ya que esboza (sin llevar a cabo) un espacio del deseo al mostrar al héroe contorsionándose ante la seducción del canto, atado al mástil. Pero como Ulises continúa su viaje, consagrándose con su regreso a casa, sin perecer ante este deseo mortal, la novela no llega a realizarse como tal.

para que la novela pueda construir una realidad autónoma, ha sido necesario un espacio para que se despliegue el hecho literario.

Antes de la *episteme* que irrumpió a finales del siglo XVIII, el universo fue siempre entendido como una unidad, como una totalidad sin brechas o puntos de fuga, y a esta realidad se apegaron siempre los textos literarios. En la Edad Media, el mundo se estructuraba neoplatónicamente como una realidad piramidal que en su totalidad era el reflejo del mundo divino. La realidad era incuestionable y se respaldaba en la teología y la metafísica. En la *episteme* renacentista nos encontramos ante un cosmos signado de marcas divinas, no ya como un valle de lágrimas, sino como un lugar feliz, completamente "legible" y comentable. La realidad podía reconocerse en las simetrías del universo y contenerse en las palabras. En la *episteme* clásica el mundo fue tabulado por la razón absoluta, sin que nada pudiese quedar fuera de la posibilidad de ser conocido y clasificado. Los textos literarios producidos en cada uno de estos momentos guardaban una relación directa con estas verdades absolutas y las convalidaban. Sólo cuando se tambalean los pilares de la razón, develando realidades desconocidas e inabarcables, es posible reconocer espacios vacíos e ignotos que no encajan en ninguna taxinomia. Allí se edifica el texto literario moderno, dando pie a la realidad de la novela.

Insistimos en que la literatura como disciplina tiene una fecha en la *episteme* moderna, porque se convierte en una postividad al desplegar su realidad y autonomía en un espacio que le es propio. Este lugar sin límites, en el que todo es posible (aunque imposible fuera de él), es el ámbito en el que podrá elaborarse el canto de las sirenas, el lenguaje segundo que se construye en la distancia de lo real. Así, en esta libertad la novela se aleja de lo objetivo a un nivel, pero a la vez instaura su discurso formalmente. Esta espacialidad hace de los textos literarios una realidad autónoma que pertenece a una disciplina específica del conocimiento.

Desde los umbrales veremos que "es una lucha muy oscura la que se libra entre cualquier relato y el encuentro con las Sirenas, ese canto enigmático [...] Lo que llamamos novela nació de esta lucha."(Blanchot, 1992, p.11) La lucha de Alicia con las sirenas es distinta a la que lleva a cabo el héroe homérico, aunque

se ubique en umbrales similares. No se trata del héroe que debió atarse al mástil para transitar la muerte en vida y luego poder narrar las heroicas hazañas y regresar a Ítaca. Los escenarios han cambiado. Se trata más bien de desear ese tránsito órfico como la única posibilidad que tiene el relato de generarse. Pero, a la vez, esta acción no tiene consecuencias trascendentales. Sólo importa construir el segundo lenguaje, la creación literaria como un acto en si mismo. Ya hemos establecido que el deseo que hace emerger el Conejo Blanco es un deseo lúdico. Alicia negligentemente desciende por el umbral de la madriguera para entretenerse. No se enfrenta a la muerte como Ulises, quien lo hizo para consagrar un canto supremo y heroico. El texto homérico sometió a su héroe a la muerte en vida para anunciar que la había vencido, triunfando sobre ella con un poema épico de gloria. Pero al texto Moderno le interesa este tránsito para construirse en él, en su distancia órfica, manteniéndose en esta dimensión letal. En el afuera adquiere su propia espacialidad, inagurando una realidad que le es única, a la vez que formaliza su discurso.

Una vez que Alicia atraviesa el hoyo del Conejo, se encuentra con una espacialidad nunca vista de laberintos y corredores que metamorfosean. Se trata de un espacio engañoso y cambiante que materializa imposibilidades. Foucault caracteriza el umbral como una puerta para el cambio a través de la transformación. El texto de Carroll pareciera dibujar estos preceptos. Todo el espacio posterior a la madriguera se construye como una metamorfosis de la realidad objetiva y sus representaciones:

> There were doors all round the hall, but they were all locked; and when Alice had been all he way down one side and up the other, trying every door, she walked sadly down the middle, wondering how she was ever to get out again.
> Sudenly she came upon a three-legged table, all made of solid glass: there was nothing on it but a tiny golden key, and Alice´s first idea was that this might belong to one of the doors of the hall; but, alas! Either the locks were too large, or the key was too small, but at any rate it would not open any of them. (Carroll, 1994, p.18-19)

La entrada de Alicia al mundo del espejo en *Through the Looking-glass*, no es muy distinta a su entrada al Pais de las Maravillas. Nuevamente nos ubicamos en el ámbito de la cotidianidad de Alicia. Ésta se encuentra en la sala de su casa, en el cuarto de la chimenea jugando con su gatita. No debemos pasar por alto el hecho de que ya Alicia ha conocido el mundo de las Maravillas. Aunque esto no se especifique en *Through the Looking-glass*, ya nosotros como lectores sabemos que se trata de la misma niña que antes perseguía al Conejo Blanco. Sin embargo, esta Alicia no tiene los mismos conocimientos de la Alicia del inicio de *Alice in Wonderland.* Ya ella ha sido iniciada en el tránsito por el exterior de lo representable y ha recorrido el mundo de lo imposible. En cierto sentido esto implica que nuestra heroína ya no tiene la misma inocencia o el mismo asombro ante la realidad de lo ignoto. Veamos cómo sucede su entrada en el Espejo:

> "Now if you only attend, Kitty, and not talk so much, I'll tell you all my ideas about Looking-glass House. First, there's the room you can see through the glass –that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way. I can see all of it when I get upon a chair–all but the bit just behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see *that* bit! I want so much to know whether they've a fire in winter: you never *can* tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too–but that may only be pretence, just to make it look as if they had a fire. Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way" (Carroll, 1994, p.133)

Alicia comienza a elaborarle a su gatita sus ideas sobre la Casa del Espejo. Es decir, aquella casa que es igual a la de ella, pero se ubica del otro lado de la imagen reflejada. El espejo se encuentra sobre la chimenea del estar de Alicia. En una primera instancia, el mundo reflejado pareciera desplegarse como aquel que dispone las cosas en el orden inverso o al revés del mundo real. Alicia ve en el espejo la estancia invertida, pero no logra ver el pedacito que está detrás de la chimenea. Éste impide ver la totalidad del salón que se refleja en el espejo y es un punto importante porque genera lo incierto y la fragmentación en la imagen, y por ende, en la realidad que está al otro lado del espejo. El texto rompe el criterio de

representación: como el espejo no representa la totalidad de la estancia, se cuestionan los límites de la representación, a la vez que se niega la inversión pura. Aquello que no se ve en el espejo es el intersticio en blanco del texto y de lo real que antes ubicábamos en la madriguera. El punto de fuga en la imagen reflejada materializa su distancia con respecto a lo objetivo. Alicia afirma que quizás en invierno, la estancia del Espejo también tenga la chimenea encendida, al igual que la de ella, pero también afirma que esto pudiera ser un acto fingido, simulado, *that may only be pretence*. El criterio de simulacro es fundamental en el texto, porque en el texto se juega siempre con la posibilidad de que todo sea mentira[5]. Importa entonces simular, crear artificios, *make it look as if they had a fire*[6]. Luego afirma que los libros se parecen a los nuestros pero sus palabras tienen un sentido incorrecto, aludiendo a la transgresión verbal que se demostrará constantemente en la obra. Si el espacio que está más allá de la inversión visible puede ser algo completamente distinto, lo mismo puede sucederle al lenguaje. Éste no elabora simples contrarios, elabora ese segundo lenguaje de lo inédito y lo imposible (al cual nos aproximaremos en los próximos capítulos).

> El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: allí encuentra algo como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de dar nacimiento en sí mismo a su propia imagen en un juego de espejos que, en sí, carece de límites. En el fondo del espejo donde comienza, para llegar de nuevo al punto alcanzado (el de la muerte), pero también para apartarlo, se deja ver otro lenguaje –imagen de un lenguaje actual, pero también minúsculo modelo, interior y virtual. (Foucault, 1999b, p.182)

La Alicia que genera esta segunda parte de las series se construye como un sujeto con más conocimiento de la ficción. Por eso tiene una inmensa capacidad de prefigurar lo que será la realidad del espejo. Sigamos analizando sus reflexiones, previas a su entrada en el afuera de lo representable:

---

[5] Esto evidencia que lo que se representa puede ser o no ser verdad. La representación encuentra su límite en la *episteme* moderna, que irrumpe para dar cuenta de ámbitos desconocidos o inaprensibles.

[6] "hacer ver como si tuvieran la chimenea encendida"

> "You can just see a little *peep* of the passage in Looking-glass House, if you leave the door of our drawing-room wide open: and it's very like our passage as far as you can see, only you know it may be quite different on beyond. Oh Kitty, how nice it would be if we could only get through into Looking-glass House! I'm sure it's got, oh! Such beautiful things in it!" (Carroll, 1994, p.133-134)

Alicia reitera el carácter distintivo de aquello que se sitúa en el espacio de la transgresión. Más allá del espejo no hay dobles ni inversiones. Si Alicia deja la puerta del estar de la chimenea abierta en el espejo se refleja apenas un poco del pasaje de su casa real. Pero ya Alicia sabe que la Casa del Espejo, puede ser muy distinta más allá, *it may be quite different on beyond*, afirma Alicia. Ella está segura, y así se lo revela a su gatita, que en la Casa del Espejo existen cosas muy bellas. Está consciente que la realidad que se fuga de lo objetivo, la realidad de la ficción verbal, es una realidad sumamente estética. Es muy notable la diferencia entre la Alicia que se inicia en *Alice in Wonderland* y la de *Through the Looking - glass*. Ya ésta conoce la ficción. Esta heroína es mucho menos inocente, se muestra más perversa, porque este será su segundo tránsito por la muerte, su segundo encuentro con las sirenas y la segunda vez que escucha y es seducida por el canto prometido. Veamos qué pasa a continuación:

> "Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through–" She was up on the chimney-piece while she said this, though she hardly knew how she had got there. And certainly the glass *was* beginning to melt away, just like a bright silvery mist. (Carroll, 1994, p.134-135)

Alicia comienza a simular, a jugar que el vidrio se ha vuelto suave para que ella y su gatita puedan atravesarlo. Sin embargo, aquello que comienza siendo simulado bajo la forma del proceso lúdico de imaginar, adquiere una corporeidad real. No hay dudas ni vacilaciones para entrar. Alicia busca la atracción desde el momento en que desea jugar a entrar al afuera y plantea todas sus ideas sobre la Casa del Espejo. Alicia sabe que la imaginación, el juego del *let's pretend* es el

acceso al umbral. El texto especifica que Alicia, sin percatarse cómo, de repente se encontró montada sobre la chimenea, de frente al espejo atrayente. Es que sin duda, posarse ante el umbral implica estar en un estado similar al de un trance, en el cual el sujeto es poseído por el afuera y se sale de sus cabales. Este es el resultado de la atracción y el deseo. La negligencia es inminente cuando se está fuera del régimen ordinario de la conciencia. "Este camino que hace avanzar sin descanso al hombre atraído ¿No es acaso, precisamente la distracción y el error?"(Foucault, 2000, p.37) Lo que Alicia pretende simular se ha vuelto un hecho, porque el espejo en realidad se vuelve suave como la gasa y en un instante Alicia atraviesa el umbral para llegar al espacio imposible: la casa que se refleja en el espejo y todos sus espacios posteriores. El relato nuevamente ha nacido como una huida de lo cotidiano, como un juego. En esta segunda parte, ya no se trata del Conejo Blanco que irrumpe en la realidad como una respuesta al deseo literario de Alicia. Es ella misma quien va tras la realidad de la ficción, buscando e imaginándose el umbral órfico del espejo para penetrar la espacialidad de lo imposible. Este tránsito es más corto que el largo descenso en la madriguera Veamos qué encuentra Alicia una vez que comienza a transitar dentro del espejo:

> Then she began looking about, and noticed that what could be seen from the old room was quite common and uninteresting, but that all the rest was as different as possible. For instance, the pictures on the wall next the fire seemed to be all alive, and the very clock on the chimney-piece (you know you can only see the back of it in the Looking-glass) had got the face of a little old man, and grinned at her. (Carroll, 1994, p.136)

Alicia comprueba lo que deseaba sobre el espacio de la realidad del espejo. Allí lo real se distorsiona y se hace algo distinto. No es una mera inversión, ya esto Alicia lo sabía y lo expuso. Lo que Alicia encuentra de su vieja casa es efectivamente lo que se reflejaba en el espejo, cuando ésta estaba en la realidad objetiva. Lo que está más allá corresponde al imaginario arbitrario del mundo simulado, son elementos exclusivos de allí. La representación es imposible. Todo debe atravesar el umbral de la muerte que clausura la repetición exacta. Todo lo

que atraviesa el espejo debe metamorfosear y cambiar de esencia, la transformación es la ley del umbral. Así, también la espacialidad, aunque parcialmente reflejada en un espejo, es también irrepresentable e irrepetible. Revela sus puntos de fuga. Todo gira alrededor del artificio que se genera en el mundo a través del espejo. De allí que lo que Alicia podía ver en el espejo de su casa habitual fuese igual y poco interesante. Pero los cuadros, que por su ángulo no se reflejaban, parecían estar vivos, y el reloj de la chimenea que sólo reflejaba su parte trasera en el espejo, del otro lado tuviese la cara de un viejo que le sonreía.

Se puede desear y establecer una relación con lo imposible, pero no puede determinarse puntualmente cómo será esa imposibilidad. Alicia sólo ha intuido que la casa del espejo es distinta a la suya, pero no podría figurarse el mundo que está por recorrer. Igualmente ha seguido al Conejo sin saber qué le espera en el fondo del subterráneo. Desear y traspasar los umbrales equivalen a un pacto diabólico. Sólo existe la promesa de transitar espacios y lenguajes inéditos, fuera de la geografía conocida y sus códigos, fuera del mundo creado por Dios y por el hombre. La caída de Alicia en la madriguera, ¿no nos recuerda a la caída de los primeros seres expulsados del Paraíso? Sólo que para estas alturas del siglo XIX caerse es sólo un juego de la imaginación que se despliega en el vacío del espacio textual que acoge la literatura.[7]La caída deseada de Alicia "es la caída de los felices en el abismo en el que se convertirán en presas [...] proyecto no de una voluntad revolucionaria, sino de un deseo de subversión" (Foucault, 1999b, p.56), de alejarse de su cotidianidad y de sus códigos. Quizás Alicia ha deseado esto un tanto inocentemente, despertada por el anhelo de divertirse. No debemos pasar por alto el hecho de que Alicia cae en el subterráneo, y éste "es la variante endoscópica de la jaula. Pero también su contradicción inmediata, ya que nada de lo que oculta es visible. Su existencia misma escapa a la mirada: Prisión absoluta

---

[7] Algunos teóricos postmodernos, como Mark Taylor y Michel Foucault, sostienen que Dios muere en la *episteme* clásica. En dicho momento, Dios deja de ser el conductor de la verdad y el orden –que pasa a ser la razón absoluta– para convertirse en un concepto de la razón. La *episteme* moderna luego irrumpe con el fin de la hegemonía de la razón, para dejarnos con otros ámbitos como la imaginación, lo lúdico, la locura, el deseo y los caprichos.

contra la que no cabe asalto posible: es el infierno, sin su profunda justicia."(Foucault, 1999b, p.56) El espejo es aún más laberíntico e impalpable, ya que es "el espejo que da a las cosas un espacio exterior a ellas mismas y trasplantado, que multiplica las identidades y mezcla las diferencias en un lugar impalpable que nadie puede resolver."(Foucault, 1999b, p.251) Nos encontramos frente a una espacialidad que viola todas las leyes de lo natural. Alicia ya ha atravesado los umbrales que nos alejarán de la representación y la *mimesis* de forma definitiva. Se ha dejado atraer por el espacio en el que se despliega el lenguaje de lo inédito y lo imposible. No debe extrañarnos que Blanchot (1992) señale que el canto prometido por las sirenas "exponía a los hombres a ser infieles consigo mismos, a su canto humano, e incluso a la esencia del canto, despertando la esperanza y el deseo de un más allá maravilloso." (p.10)

En estas espacialidades el texto está sujeto a la tarea de lo que Michel Foucault y Mark C. Taylor denominan espaciar –*spacing*. Si la obra literaria no representa la realidad exterior y se despliega sobre un espacio vacío, el texto debe generar su propia geografía, su propia ley de funcionamiento y su propio modo de crearse y llevarse a cabo. No es casualidad que a partir de la *episteme* moderna la literatura se vuelva una creación profundamente autorreflexiva, enfocada en su singular modo de escribirse y en sus proyectos estéticos. Carroll "espaciará" estos lugares baldíos con una creación eminentemente lingüística y verbal que examinaremos a lo largo de "Confrontación", "Vacío", "Juego" y "Transformación".

CAPÍTULO III

CONFRONTACIÓN

La confrontación es un ámbito fundamental de la Modernidad. En el texto de Carroll la confrontación funciona como una categoría discursiva. Es uno de los procesos mediante los cuales el lenguaje literario crea realidades lingüísticas en el espacio ilimitado del afuera. Como iremos viendo, el criterio para la confrontación es la transgresión del doble (el doble representativo de la razón) para apuntar a aquello que no es representable en la realidad ajena al texto. Este procedimiento es posible una vez que el lenguaje se ha vuelto un ente autónomo, formal y fonético, cuando se separa de las significaciones que lo determinaban.

Gran parte del texto de Carroll se funda en la confrontación sonora. Esta es una posibilidad que surge de la polisemia y el valor musical del lenguaje. Consiste en enfrentar palabras que son fonéticamente iguales o similares, pero contienen significados diferentes. Es una "exigüidad de nuestro idioma que, lanzado en dos direcciones diferentes, se vuelve de repente sobre sí mismo y se ve forzado a cruzarse." (Foucault, 1973, p.26) La confrontación fonética anula las distancias entre los significados diferentes de las palabras idénticas en su musicalidad, en el momento en que estas se cruzan. ¿Qué repercusiones tiene esta posibilidad empírica del lenguaje dentro del texto literario? La posibilidad de confrontar lo que subyace detrás de las formas de los significantes va a tejer una realidad eminentemente verbal. Esta es la realidad del canto segundo prometido por las sirenas. Se trata de un lenguaje monstruoso e inhumano que sólo se convalida como lenguaje literario, en la espacialidad que le es propia.

Para referirnos a estas formas fonéticas similares, emplearemos de forma arbitraria la noción musical de *enarmonía*, concepto que hemos encontrado muy apropiado. En la disciplina musical dos tonalidades distintas, como re*b* y do#, enarmonizan porque sus sonidos son fonéticamente iguales, aunque en la teoría sean dos tonalidades que están completamente distantes, ya que se ubican en dos

puntos diferentes del círculo tonal.[1] Los compositores románticos comenzaron a jugar con el recurso de la enarmonía, rompiendo con ciertos cánones clásicos de la modulación musical, ya que enarmonizar implicaba un cambio de tonalidad, mientras que los compositores clásicos no se permitían tales saltos. Nos interesa la noción de enarmonía, para dar cuenta de una distancia que subyace tras la similitud fonética de las formas y también para jugar a utilizar un concepto musical propio del siglo XIX , cuya normativa es aplicable al lenguaje de un libro también del XIX, cuyo lenguaje se nos revela esencialmente sonoro.

A lo largo de estos capítulos dedicados al lenguaje buscaremos dar cuenta de la normativa que es el evento discursivo de cada instancia. Iremos viendo como funciona el lenguaje del texto en cada esfera de una forma particular. Aunque hemos dividido la creación verbal de las series según cuatro categorías de la metodología discursiva foucaultiana: confrontación, vacío, juego y transformación, cada instancia, aunque pertenezca a uno de estos grandes ámbitos, puede considerarse de una forma singular. El texto de Carroll es esencialmente serial. No está formulado como un texto continuo.[2]

Uno de los primeros personajes con los que se topa Alicia en el Mundo de las Maravillas es el Ratón. Este encuentro nos marca una de las primeras instancias de las experiencias verbales de Alicia. Dice el Ratón:

> "Mine is a long and sad tale!" said the Mouse, turning to Alice, and sighing.
> "It *is* a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the mouse's tail; "but why do you call it sad?"
> (Carroll, 1994, p. 34)

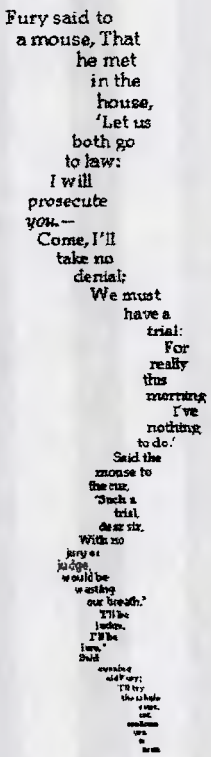
---

[1] Así por ejemplo re*b* tiene en su armadura a si*b*, mi*b*, la*b*, re*b*, sol*b*, do*b*, fa*b*, y si*bb*. Mientras que do# tiene en su armadura a fa#, do#, sol# y re#. En un piano, por ejemplo, tocar la escala de re*b* consiste en tocar las mismas notas de la escala de do#. El sonido auditivo es igual.

[2] Nos interesa dar cuenta del lenguaje de las series en tres niveles:

1- como metamorfosis del lenguaje representativo, ya que esta es la ley del umbral.
2- como parte de categorías discursivas: confrontación, vacío, juego y la transformación. Debemos notar que estas categorías se unifican en la teoría literaria foucaultiana, razón por la cual, estarán muy relacionados entre sí.
3- como un lenguaje que genera instancias particulares que conforman una galería de esferas verbales.

El encuentro entre Alicia y el Ratón parte del juego sonoro. Se confrontan dos significados que tienen el mismo valor fonético al pronunciarse igual.[3] El Ratón se refiere a su historia personal (*tale*) y dice que es larga y triste, pero Alicia entiende que el Ratón está hablando de su cola (*tail*) y observa que es larga pero no entiende por qué es triste. La primera instancia de la confrontación es ambigua. La presentación de la aproximación de los fonemas *tale-tail*, ha generado una confusión. Observemos el pictograma que aparece a continuación en el relato.



El relato impreso en la cola del Ratón nos habla de las injusticias y caprichos de los juicios[4] y se refiere a una historia disparatada de cómo una mañana un perro se asumió juez y jurado, porque le apeteció, condenando a un

[3] En inglés *tail* significa cola (la cola del ratón) y *tale* significa relato o cuento. Fonéticamente ambos términos enarmonizan.

[4] Es frecuente en las series el tema de los juicios, como se apreciará en otras instancias de esta narración. Pareciera que a Carroll le interesase la forma o discurso que los articula, para comprobar que el lenguaje es un instrumento de poder que puede manipularse por encima de lo justo o lo cierto. Esto es así porque el lenguaje tiene la fuerza dentro de sí mismo de crear realidades.

ratón (sin duda el Ratón de la obra) a pena capital. La historia en la cola nos revela de forma lateral la razón de la tristeza del relato del Ratón, aunque más bien pareciera una muestra o metáfora de la arbitrariedad y de los movimientos del deseo (en el personaje del perro). Carroll nos comprueba constantemente que el lenguaje es un objeto lúdico con el que se puede jugar al antojo de los mandatos de quien lo posee[5], de allí la posibilidad lúdica de realizar un juicio y una condena contra el Ratón, porque al perro le provocó.

Sin embargo, más que la historia del Ratón, importa la confrontación de los fonemas *tail-tale.* La confrontación se dibuja en un jeroglífico, término que define Foucault como "una máquina que permite ver la reproducción de las cosas, incrustada en un instrumento del lenguaje." (Foucault, 1973, p.135) El relato (*tale*) y la cola *(tail)* se han vuelto una sola cosa. Ambas se reproducen en el jeroglífico que genera otra posibilidad de significar. Esta nueva significación se configura como una alteridad y como una dislocación que sólo es posible en el lenguaje particular del texto, nunca en la realidad representable y exterior a él. Vemos cómo la representación ahora sólo representa al texto y a su lenguaje. Este tipo de texto del lenguaje que se fundamenta en él y lo explora como su fin principal, revela su literariedad. Carroll está inmerso en procesos creativos puramente literarios que apuntan a una disciplina de la literatura. El texto, siempre cerrado sobre sí mismo y espejeándose, da cuenta de realidades literarias. Así vemos cómo dentro de la interioridad del lenguaje, el jeroglífico también representa la relación del narrador con el mundo. La confrontación relato-cola da cuenta de una gestualidad emblemática que emana de la cola del Ratón. La historia del Ratón-*tale* se dibuja en forma de cola-*tail*, a la vez que la cola le confiere la espacialidad a su relato. Todo surge de una posibilidad de las palabras y del lenguaje, en su polisemia y valor fonético. Esto implica también una experiencia física del lenguaje porque éste se hace forma y esta forma denota una expresividad (no una significación). La experiencia del lector es una experiencia formal. Quien lee debe detenerse primero ante este cuadro verbal y visualizarlo como un cuerpo emblemático.

---

[5] Esta apreciación está presente en casi todas las instancias, pero se hace explícita en el episodio de Humpty Dumpty.

La confrontación no sólo se limita a enunciar el jeroglífico, sino que deriva y abre un mundo de posibilidades específicas de la instancia de esta confrontación. El resultado es un monstruo nuevo que emerge del lenguaje que "a partir de un núcleo simple se aparta de sí mismo y hace nacer sin cesar otras figuras."(Foucault, 1973, p.26) No podemos dejar de ver en la confrontación *tale-tail* el evento arqueológico, discursivo. Esta confrontación inicial nos desata el campo de la emergencia para que surja la derivación de otros enunciados. Para lo que nos concierne en este análisis, "se trata de captar el enunciado en la estrechez singular de su acontecer; de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites [...] de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que pueden tener vínculos con él."(Foucault, 1999a, p.45) Veamos los otros enunciados que emergen de la confrontación *tail-tale* y los vínculos que crean:

> "You are not attending!" said the Mouse to Alice, severely. "What are you thinking of?"
> "I beg your pardon," said Alice very humbly "you had got to the fifth bend , I think?"
> "I had *not*!" cried the Mouse, sharply and very angrily.
> "A knot!" said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her. "Oh, do let me help to undo it!"
> "I shall do nothing of the sort," said the Mouse, getting up and walking away. "You insult me by talking such nonsense!" (Carroll, 1994, p.36)

El Ratón le reclama a Alicia su falta de atención[6] y ella justifica su distracción diciéndole que ya había "llegado a la quinta curva" (a la vez que pone en evidencia la materialización del relato). Para Alicia la referencia inmediata siempre ha sido la cola, mientras que para el Ratón siempre ha sido su relato. El texto ejecuta un juego vacilante. No sabemos si el Ratón simplemente cuenta su historia o si está al tanto de que está impresa en su cola. Se trata de una creación sumamente enigmática y lúdica, engañosa a la hora de visualizarla en imágenes concretas. Lo que nos resulta más probable es que dentro de su realidad verbal y literaria, el Ratón conciba los fonemas *tail* y *tale* de forma equivalente, como el

[6] ya para este momento se ha presentado el jeroglífico. Recordemos que, de una forma misteriosa, eso pareciera ser lo que ve Alicia cuando mira la cola del Ratón.

resultado último de la confrontación que se erige como la normativa de esta instancia narrativa. De allí que afirmemos que la cola del Ratón da cuenta de la relación del narrador con el mundo. Recorrer el relato implica recorrer la cola del Ratón. La experiencia del lenguaje es formal. No se trata de un Ratón normal, sino de un artificio creado en el lenguaje. Por eso la esencia de su existencia es fundamentalmente verbal.

La segunda confrontación, que se deriva a partir del evento *tail-tale*, es la de los fonemas *not* y *knot*[7]. El Ratón utiliza el adverbio *–not* para negar que había llegado a la quinta curva de la cola, como afirmó Alicia, pero ésta entiende que el Ratón le dice que tiene un nudo *–knot* en su cola y se ofrece para desanudarla. Continúa el juego enigmático para llegar al nudo mismo de la confrontación, penetrando en una instancia del lenguaje que, por transgredirse y confrontar sus posibles significaciones y representaciones internas, termina en el disparate o *nonsense* que denuncia el Ratón. El *nonsense* implica una anulación de las potencialidades convencionales del lenguaje.

> Es decir que el lenguaje es aniquilado para que estos bloques dispersos formen imágenes-palabras, imágenes portadoras de un lenguaje que hablan y ocultan a la vez, para que de éste nazca un segundo discurso. Este discurso forma un tejido en el cual la trama de lo verbal ya está cruzada por la cadena de lo visible. (Foucault, 1973, p.134)

El segundo discurso es el discurso del juego literario que instaura una creación distinta que se rige por si misma en un espacio muy propio.

Esta instancia nos manifiesta el criterio de simulacro que impera en el texto. La realidad que ha generado el texto sólo se inserta dentro del mundo de forma subversiva, sin representarlo. El texto se simula a sí mismo. Lo visible sólo es posible dentro del texto mismo, pero fuera de él no hay posibilidades de representar estas imágenes-palabras que han surgido de las confrontaciones. De allí que estas realidades textuales sean eventos y se den como sucesos que florecen a partir de su emergencia particular. Como la nueva realidad surge a partir de las

---

[7] En inglés *not* forma el adverbio de negación de negación (no) y *knot* es un sustantivo que significa nudo. Ambos enarmonizan fonéticamente.

confrontaciones fonéticas, se nos manifiesta cómo en el *episteme* Moderno se abandonan las significaciones para darle prioridad a la formas del lenguaje y a sus cualidades sonoras y expresivas. El resultado de estas confrontaciones son esos bloques lúdicos de imágenes engañosas e inciertas para nuestros ojos de lectores, pero consistentes dentro de la realidad textual. La cola del Ratón manifiesta siempre su misterio, no termina nunca de revelarse ni aclararse por completo el episodio. ¿Quién está en lo cierto Alicia o el Ratón? En este caso, la alteridad de la realidad del texto ha hecho "surgir dos significados extraños en la unidad mantenida de la forma."(Foucault, 1973, p.51) En el fondo esto nos revela una interrogante que le es indescifrable a la razón. En este sentido la instancia de esta confrontación también se manifiesta como un evento literario eminentemente moderno, ya que no sólo apunta a lo irrepresentable, sino también a lo indescifrable. Para Alicia, comunicarse en el mundo de las Maravillas es un asunto casi imposible. Ella trae consigo un lenguaje cuya normativa es racional y representativa; pero en el mundo literario en el que ha penetrado, el lenguaje es completamente arbitrario y genera sus propias leyes.

La confrontación no se da únicamente a partir de palabras fonéticamente similares. La polisemia habita el lenguaje y puede darse a partir de una misma palabra, un mismo significante. Si tomamos en cuenta la travesía que tiene Alicia con la Oveja en *Through the Looking-glass,* veremos como el lenguaje "cuando dice una cosa podría igualmente y con las mismas palabras decir otra, gracias a lo cual, por una última ironía, él, que es el lugar y la posibilidad de la repetición, al repetirse no sigue siendo idéntico a sí mismo."(Foucault, 1973, p.163) El lenguaje en la interioridad de sus palabras ya tiene abierta la distancia entre las significaciones. El texto literario es el lugar donde esas distancias pueden anularse arbitrariamente para crear nuevos enredos a partir de las confrontaciones. Nos encontramos en una travesía en un bote, pero esta travesía es también una aventura de la palabra:

> "Feather!" cried the Sheep, as she took up another pair of needles.

> This didn't sound like a remark that needed any answer: so Alice said nothing, but pulled away. There was something very queer about the water, she thought, as every now and then the oars got fast in it, and would hardly come out again.
> "Feather! Feather!" the Sheep cried again taking more needles. "You'll be catching a crab directly."
> "A dear little crab!" thought Alice. "I should like that." (Carroll, 1994, p.187)

Mientras Alicia navega el bote con los remos, nota cómo extrañamente se le atascan en el agua. La Oveja grita desesperadamente *feather!* [8] Lo que ocurre es que *feather,* en la jerga marinera, alude a una forma incorrecta de manejar los remos. En este pasaje se confrontan los significados literales con los significados de la jerga marinera inglesa. A partir de este evento concreto comienza la derivación. Alicia, como buena burguesa victoriana, no comprende lo que quiere advertirle la Oveja. En la situación concreta del texto, se acercan estos dos significados, anulándose la distancia que en la realidad existe entre ellos.

Luego la Oveja usa la expresión *catch a crab.* En la jerga marinera esta expresión significa que se ha trabado un remo en el agua a causa de un movimiento a destiempo, como suponemos que Alicia inexpertamente maneja los remos. Pero literalmente la frase significa "atrapar un cangrejo". De allí que Alicia, muy infantilmente, se entusiasma con la idea de atrapar un cangrejo y le pregunta a la Oveja por la ubicación de los animalitos. La confrontación permanece oscura a ambos personajes, al igual que en el episodio de la cola del Ratón. La referencia para Alicia siempre será el lenguaje literal, mientras que para la Oveja será la jerga marinera inglesa tradicional.

> "Didn't you hear me say 'Feather'?" the Sheep cried angrily, taking up quite a bunch of needles.
> "Indeed I did," said Alice: "You've said it very often –and very loud. Please where are the crabs?"
> "In the water of course!" said the Sheep, sticking some of the needles into her hair, as her hands were full. "Feather, I say!"
> "Why do you say 'Feather' so often?" Alice asked at last, rather vexed. "I'm not a bird!".
> "You are," said the sheep: "you're a little goose." (Carroll, 1994, p.187)

---

[8] En inglés el significado directo de *feather* es pluma.

El juego de la confrontación es siempre engañoso y camaleónico. Alicia le pregunta a la Oveja dónde están los cangrejos y ésta le responde que obviamente están en el agua. En ese preciso instante los dos personajes hablan desde el plano de lo literal, desde el plano de Alicia. La instancia se vuelve un nudo angustioso cuando Alicia, curiosa y quizás un tanto obstinada, le pregunta a su acompañante de viaje por qué le dice tanto *feather* (pluma), ya que ella no es un pájaro. La Oveja, fuera ya de sus cabales, le responde que sí lo es, y la insulta llamándola un pequeño ganso –*goose*[9]. La confrontación, no se resuelve. Los significados del discurso de Alicia y de la Oveja están vetados. El nudo de incomprensión permanece hasta el final del episodio. Tanto así que más adelante en la narración a Alicia se le vuelve a atascar uno de los remos y la Oveja, le dice:

> "That was a nice crab you caught!" she remarked, as Alice got back into her place, very much relieved to find herself still in the boat.
> "Was it! I didn't see it," said Alice, peeping cautiously over the side of the boat into the dark water. "I wish I hadn't let go –I should like a little crab to take home with me! (Carroll, 1994, p.189)

Alicia sigue deseando ver a los cangrejitos que ha atrapado sin percatarse y la Oveja sigue refiriéndose a su incapacidad de manejar los remos. Esta confusión nos revela que en el lenguaje "hay menos vocablos indicadores que cosas a indicar" y que esto es "una experiencia de doble faz."(Foucault, 1973, p.26) La polisemia impera en el pasaje y provoca un doble discurso.

Las confrontaciones de Carroll a veces parecieran apuntar a la satirización de realidades concretas del mundo.Tradicionalmente las series no sólo se han concebido como textos infantiles, sino también como sátiras. Sin embargo, creemos, que más que la sátira, a Carroll le interesa jugar con el lenguaje, explorando sus posibilidades. Veamos detenidamente el episodio titulado "Caucus Race".

---

[9] En inglés *goose* se utiliza también para referirse a una persona tonta

Una vez que Alicia penetra el País de las Maravillas, se toma el contenido de una botella misteriosa y se vuelve gigante[10]. Al encontrarse sola y ver su transformación, Alicia llora desconsolada. Luego, cuando se vuelve pequeñita, tras una segunda metamorfosis, se encuentra sumergida en el río de sus lágrimas y allí se topa con otros animales que son arrastrados por la inundación. Una vez que llegan a tierra firme, los animales idean una forma de secarse:

> "What I was going to say", said the Dodo in an offended tone, "was that the best thing to get us dry would be a Caucus- race."
> "What is a Caucus-race?" said Alice [...]
> "Why" said the Dodo, "the best way to explain it is to do it." (Carroll, 1994, p.33)

Alicia pregunta por el significado de *Caucus-race*[11]. A primera vista pareciera que la frase pudiese aludir a una carrera, o profesión política. Sin embargo, recuérdese que los animales están ideando una forma de secarse, y en este sentido pareciera más lógico una carrera de velocidad. Como toda confrontación, la ambigüedad siempre está presente en una primera instancia. Veamos cómo el pájaro Dodo ejecuta la carrera:

> First it marked out a race-course, in a sort of circle, ("the exact shape doesn't matter," it said) and then all the party were placed along the course here and there. There was no "One, two, three and away!" but they began running half an hour or so, and were quite dry again, the Dodo suddenly called out "The race is over!" and they all crowded round it, panting, and asking "But who has won?"[...]
> At last the Dodo said "*Everybody* has won, and *all* must have prizes."(Carroll, 1994, p.33)

Los animales mojados resuelven secarse corriendo, sin orden, en una carrera loca en la que todos ganan. Pareciera que Carroll busca la sátira política,

---

[10] No sólo el lenguaje se transforma en el umbral, sino Alicia y todo lo que lo atraviesa.

[11] **Caucus* significa comité o asamblea política. Este término era usado despectivamente en Inglaterra para designar el sistema organizativo de un partido político contrario. *Race* significa carrera. Puede tratarse de una pugna de velocidad o del conjunto de estudios que habilitan para el ejercicio de una profesión

pero en realidad lo que busca es el juego del lenguaje. Carroll hubiese podido perfectamente parodiar y atacar a políticos reales de su época, pero en vez transforma los nombres reales de quienes estuvieron con él en un picnic, el 17 de Junio de 1862, como lo confirman sus diarios (Carroll, 2003a, p.21). Confronta los nombres del pintoresco grupo con los de algunos animales. Así *Duck*[12] representa a la figura del Reverendo Duckworth, *Lory*[13] representa a Lorina, *Eaglet* a Edith[14] y *Dodo* al mismo Lewis Carroll cuyo verdadero nombre era Charles Lutwidge Dodgson, y al tartamudear salía "do-do-dogson" . Más que la conexión con el mundo real, importa ver cómo el autor se erige en su obra como el extinto pájaro Dodo. Éste es el autor intelectual de los disparates que surgen en la interioridad del lenguaje. El pájaro Dodo conduce el juego de la absurda carrera porque posee y maneja la fuerza del lenguaje. No podemos afirmar que en la confrontación *Caucus-race* esté la alusión satírica a lo político, ya que el objeto inicial de la sátira no está presente. Debemos distinguir dos instancias previas a Carroll. En la *episteme* renacentista, Dante coloca en los círculos infernales a sus enemigos personales y a figuras públicas. Los señala con nombre y apellido. El espacio del infierno es mítico y alegórico y la alusión satírica es directa. (recordemos que en la *episteme* renacentista todo se construye a manera de comentario). Swift en la *episteme* clásica, con *Gulliver's travels* parodia al mundo político y burgués de su época. No lo hace directamente como Dante (nos encontramos en la *episteme* de los dobles discursivos y las representaciones) sino representándolos en realidades invertidas, en dobles literarios que constituyen las instancias que Gulliver transita en su viaje (los habitantes de Liliput, Laputa etc). Así satiriza costumbres y maneras de la realidad diceochesca. En el texto de Carroll, el viaje a través de la madriguera y el espejo implican un tránsito en otra realidad como vimos en "Umbral". Es todo el mundo de la significación lo que cambia al atravesar los umbrales. Ya no hay marcas divinas como para Dante, ni marcas racionales como para Swift. Hay marcas inestables, mutantes, caprichosas

---

[12] Pato.
[13] Loro.
[14] Aguilucho. Edith y Lorina son las dos hermanas de Alicia Liddell, quien es la inspiración de Carroll para la Alicia de las series.

que solo tienen cabida, sentido y posibilidad en el discurso singular de las series, ya que el texto literario en la *episteme* moderna adquiere su propia realidad. Lo que está presente en esta instancia de la narración es el juego vacilante y engañoso de la confrontación. Pareciera una sátira, pero en realidad es sólo un juego. Carroll juega a dislocar el concepto lingüístico de *caucus*, confrontándolo con el de *race* y generando una situación muy particular en el relato. Carroll no tiene como objetivo satirizar o desnudar una institución de poder, en tal caso, lo que satiriza Carroll son los conceptos y significados en si mismos. De allí que lejanamente uno pueda intuir en la instancia una burla de los comités políticos, en cuanto a la ligereza y el absurdo de sus procedimientos. Lo que realmente se manifiesta es la creación y la subsistencia del disparate y el juego en y con el lenguaje[15].

Veamos un episodio que también pareciera tener una conexión con lo satírico, el de la Falsa Tortuga o *Mock Turtle*. Veamos cómo nos presenta el texto este personaje tan peculiar:

> The Queen left off, quite out of breath, and said to Alice, "Have you seen the Mock Turtle yet?"
> "No," said Alice. "I don't even know what a Mock Turtle is."
> "It's the thing Mock Turtle Soup is made from," said the Queen.
> "I never saw one, or heard of one," said Alice.
> "Come on, then," said the Queen, "and he shall tell you his story." (Carroll, 1994, p.90)

Carroll se vale del nombre de un artificio real para crear un personaje, cuya existencia se basa en la realidad de lo verbal. En Inglaterra ha sido de larga tradición la sopa de falsa tortuga. Incluso en los momentos en los que la carne de tortuga era legal, su precio era sumamente caro. Como un sustituto barato se creó en el siglo XVIII la sopa de falsa tortuga o *Mock Turtle Soup*, a la cual hace alusión la Reina[16]. Esta sopa sustituía la carne de tortuga por la de la cabeza de un

---

[15] Esta dislocación de los significados la veremos con más detalle en "Juego".
[16] Debemos notar que en esta instancia la clave de la confrontación la revela un personaje del texto: la Reina. En este sentido vemos como, a veces, el texto revela sus procedimientos de creación.

ternero o becerro y se condimentaba y preparaba igual que la sopa de tortuga tradicional.

Carroll construye un personaje muy peculiar a partir de la confrontación y anulación de las distancias entre *Turtle* (Tortuga) y *Mock Turtle Soup* (Sopa de Falsa Tortuga). El texto humaniza este plato y su confrontación en el personaje de la Falsa Tortuga. Ésta tiene patas, cola y cabeza de ternero, mientras que el resto del cuerpo es igual al de una tortuga común. Veremos cómo

> La máquina del lenguaje logra, con dos palabras separadas por el vacío, hacer surgir una profunda unidad sustancial, más afincada, más sólida que todas las semejanzas de forma. En el hueco que se abre en el interior de las palabras se forman seres dotados de propiedades extrañas: las palabras parecen pertenecerles desde el fondo de los tiempos e inscribirse para siempre en su destino; y, sin embargo, no son más que el surco de un deslizamiento en las palabras. (Foucault, 1973, p.50)

El texto no se limita a exhibir un personaje híbrido con las características físicas de la tortuga y la falsa sopa, sino que se sumerge en el interior de las palabras. La Falsa Tortuga va a manifestar su falsedad en su llanto caprichoso y en sus palabras. Entonces la falsedad *–mock* extraída del nombre original de la sopa, contemplará el discurso del personaje y el capricho de sus deseos de llorar falsamente. Nuevamente nos adentramos en una creación que no pretende representar lo real, sino sus procesos creativos en el ámbito lúdico y engañoso del lenguaje. A partir del deslizamiento de palabras entre *Turtle* y *Mock Turtle Soup* emerge un personaje cuya naturaleza es profundamente discursiva y parte de las palabras que le dan vida:

> They had not gone far before they saw the Mock Turtle in the distance, sitting sad and lonely on a little ledge of rock, and, as they came nearer, Alice could hear him sighing as if his heart would break. She pitied him deeply. "What is his sorrow?" she asked the Gryphon, and the Gryphon answered, very nearly in the same words as before, "It's all his fancy, that: he hasn't got no sorrow, you know. Come on!" So they went up to the Mock Turtle, who looked at them with large eyes full of tears, but said nothing. (Carroll, 1994, p.92)

El pasaje nos presenta el primer encuentro con la Falsa Tortuga. Ésta llora aparentemente sin razón, aunque ya su nombre esclarece su condición de tortuga de mentira, de falsedad. Alicia, conmovida, le pregunta al Grifón la razón del estado lagrimoso de la Tortuga y éste le contesta que aquella no tiene un lamento real, que es todo fruto de su capricho, de su imaginación. Importa y resalta el verbo *to fancy*. El Grifón lo ha utilizado para justificar la tristeza de la Falsa Tortuga. *Fancy* deriva de *phantasia* y se refiere a la facultad de imaginar o de figurase algo. La acción de imaginar responde al deseo de quien la ejecuta. De allí que es una acción conducida más por el capricho que por la razón. Entonces la Falsa Tortuga no llora por ser un híbrido entre tortuga y ternero, sino por capricho. El texto nos revela la posibilidad del lenguaje de crear simulacros, falsedades y artificios arbitrarios. Las realidades del texto literario pueden ser lúdicas y caprichosas, sin significar o designar el pensamiento o raciocinio, de allí la ruptura con el *a priori* de la *episteme* clásica que era la representación de la realidad[17]. La existencia de la Falsa Tortuga nos demuestra precisamente esto. Pareciera que los personajes de Carroll existieran con el fin de demostrar las posibilidades del lenguaje, una vez que éste se transgrede a sí mismo y deja de representar la realidad racional para asumir la voluntad de quien lo posee.

En el mismo pasaje se evidencia que no sólo la Falsa Tortuga llora lágrimas por capricho, sino que la Reina manda a cortar cabezas a su antojo, aunque nunca lleve a cabo tales ejecuciones. Mandar a cortar cabezas es sólo el enunciado principal de su discurso, como lo son las lágrimas de la Falsa Tortuga. Los personajes de Carroll son entidades netamente discursivas. Ellos nos revelan constantemente la esencia verbal que los construye. Esta realidad discursiva es conocida y aceptada por los personajes del mundo al cual penetra Alicia. Veamos cómo el Grifón le revela a Alicia los caprichos de la Reina:

> The Gryphon sat up and rubbed its eyes: then it watched the Queen till she was out of sight then it chuckled. "What fun!" said the Gryphon, half to itself, half to Alice.
> "What *is* the fun?" said Alice.

[17] Esta ruptura con lo conocido, ocasionada por el deseo y el capricho lo vemos desde el inicio en los umbrales de la madriguera y el espejo.

> "Why, *she,*" said the Gryphon. "It's all her fancy that: they never executes nobody, you know. Come on!" (Carroll, 1994, p. 91)

Al Grifón le parece sumamente divertido el hecho de que las sentencias a las ejecuciones sean un capricho discursivo de la Reina y su corte. Él está inmerso en el juego literario del mundo de las Maravillas. Todo lo que en ese ámbito se pronuncia puede ser o no ser, ya que todo enunciado es un juego lingüístico. Como vemos, la acción caprichosa de imaginar se expande en el espacio de la locura. Allí es capaz de transgredir los límites de lo real. Sin embargo, no es una arbitrariedad fantástica, sino un proceso creativo. La ficción alardea siempre de su condición de creación, pero de una creación despierta que se construye en su lenguaje. Veamos el diálogo que sostiene Alicia con la Falsa Tortuga y el Grifón:

> "Once", said the Mock Turtle at last, with a deep sigh, "I was a real Turtle."[...] "When we were little", the Mock Turtle went on at last, more calmly, though still sobbing a little now and then, "we went to school in the sea. The master was an old Turtle –we used to call him Tortoise-"
> "Why did you call him Tortoise, if he wasn't one?" Alice asked?
> "We called him Tortoise because he taught us," said the Mock Turtle angrily. "Really you are very dull!"
> "You ought to be ashamed of yourself for asking such a simple question", added the Gryphon; and then they both sat silent and looked at poor Alice, who felt ready to sink into the earth. (Carroll, 1994, p. 93)

La Falsa Tortuga cuenta su relato entre lágrimas. La Tortuga alude a tiempos ya pasados en los que era una tortuga verdadera, *a real Turtle,* pero como es de suponer, esto puede ser una falsedad, ya que ésta es parte de su esencia y este personaje lleva en su ser el germen de la confrontación. Hay que tener un pacto de ficción con él para poder aprehender las palabras de la Tortuga, de la misma forma que hay que establecer ese mismo pacto de ficción ante la totalidad del texto literario de Carroll. Es una construcción de simulacros; falsedades que emergen del lenguaje para adquirir una realidad distinta a la humana.

El pasaje genera una confrontación verbal entre significados de palabras y frases fonéticamente similares. La Falsa Tortuga cuenta que su maestro de escuela era una vieja Tortuga a la cual llamaban *Tortoise*[18]. *Turtle* y *Tortoise* tienen cierta semejanza fonética, aunque no sean vocablos equivalentes. También tienen cierta afinidad semántica, ya que ambos términos aluden a reptiles acuáticos muy similares aunque no iguales. Por tanto se crea una primera confrontación muy sutil entre la similitud fonética y semántica de aquello que se parece pero no es igual. "La repetición sólo es buscada y encontrada a partir de esta ínfima diferencia que paradójicamente induce la identidad."(Foucault, 1973, p.36) Se hace fundamental distinguir la pequeña brecha entre lo que parece pero no es. Luego, continúa la derivación de la confrontación inicial y la Falsa Tortuga explica que al maestro le decían *Tortoise,* no porque fuese un galápago, sino porque él *taught us*[19]. La confrontación genera una nueva posibilidad, cuyos significantes están ligados al espacio marino y el relato de las clases de la Falsa Tortuga:

Turtle.....>*tortoise*.....> *taught us*
(tortuga) (galápago) (nos enseñaba)

Dice Michel Foucault (1973), aludiendo a la obra de Raymond Roussel, que "Esta minúscula derivación morfológica [...] es presentada por Roussel como lo esencial. Y sirve como principio organizador del conjunto."(p.36) Igualmente creemos que en el texto de Carroll, la derivación que parte de la confrontación es uno de los eventos principales de su discurso, genera en múltiples instancias la normativa interior que rige y genera sus enunciados.

> "Yes, we went to school in the sea, though you mayn't believe it-"
> "I never said I didn't!" interrupted Alice.
> "You did," said the Mock Turtle.
> "Hold your tongue!" added the Gryphon, before Alice could speak again. The Mock Turtle went on.

---

[18] *Tortoise* en inglés significa galápago.
[19] *Taught us* en inglés significa "nos enseñaba" y enarmoniza con *Tortoise.*

> "We had the best of educations-in fact, we went to school everyday- "
> "I'*ve* been to a day school, too" said Alice. "You needn't be so proud as all that."
> "With extras?" asked the Mock Turtle a little anxiously.
> "Yes," said Alice: "we learned French and music."
> "And washing?" said the Mock Turtle.
> "Certainly not!" said Alice indignantly.
> "Ah! Then yours wasn't a really good school," said the Mock Turtle in a tone of great relief. "Now, at *ours*, they had, at the end of the bill, 'French, music and washing –extra'."
> "You couldn't have wanted it much," said Alice; "living at the bottom of the sea."
> "I couldn't afford to learn it," said the Mock Turtle with a sigh. I only took the regular course." (Carroll, 1994, p. 94)

El episodio de la Falsa Tortuga comienza un nuevo ámbito de confrontación y derivación: el de los saberes racionales clásicos y su contraparte irracional-absurda, la cual se manifiesta siempre en el discurso de la Falsa Tortuga, respaldado por el del Grifón. Es justamente en este episodio en el cual podríamos intuir una sátira de las instituciones educativas. Pero sólo si el tratamiento de la Falsa Tortuga se expusiese en un contexto socio-económico sería satírico. Sin embargo, en el texto de Carroll lo que prevalece es el proceso creativo de reelaborar el mundo en la dislocación. Busca representar realidades verbales que no dan cuenta de lo real sino de su artificialidad. Entonces, el texto apunta a la elaboración de una realidad discursiva. De allí la arbitrariedad en la actitud conversacional de los personajes del mundo maravilloso al cual ha penetrado Alicia. Para ellos la competencia y el centro de sus discusiones siempre es verbal. De allí que sea importante para la Falsa Tortuga demostrar las cosas nombrándolas. Pareciera que enumerar cualquier cosa, como que en su escuela, además de los cursos extras de francés y música, también aprendía "lavado" *(washing)*, le hubiese ganado a la Falsa Tortuga la discusión sobre qué sistema escolar es mejor. Evidentemente, como señala Alicia, aprender lavado en el fondo del mar no tiene ningún sentido y además, la Falsa Tortuga admite no haber cursado los cursos extras. De allí que la discusión se reafirme como algo que gira entorno a lo que se nombra o puede enunciar. No podemos olvidar que el personaje en cuestión es representativo de lo falso. El capítulo entero es un juego

verbal de falsedades del lenguaje que adquieren gran valor como entes ficciónales que juegan a dislocar los conceptos de la realidad objetiva o racional.

Veamos de cerca las confrontaciones entre los saberes tradicionales-racionales de Alicia y los absurdos-irracionales con los cuales los confronta Carroll:

> "Reeling and Writhing, of course, to begin with," the Mock Turtle replied; "and then the different branches of Arithmetic-Ambition, Distraction, Uglification, and Derision."
> "I never heard of 'Uglification'," Alice ventured to say. "What is it?"
> The Gryphon lifted up both its paws in surprise. "Never heard of uglifying!" it exclaimed. "You know what to beautify is, I suppose?"
> "Yes," said Alice doubtfully: "it means –to-make-anything-prettier."
> "Well, then," the Gryphon went on, if you don't know what to uglify is, you *are* a simpleton." (Carroll, 1994, p. 94)

Carroll da cuenta de una realidad ficcional-verbal que se construye en el discurso falso y literario de la Tortuga. Más que una sátira de lo real es una elaboración de otro mundo, de una alteridad. Importa vaciar las formas o estructuras convencionales para darles una existencia única que escapa a cualquier posibilidad de representar o hilarse con lo real, mas que en la similitud de sus formas verbales o fonéticas. Como veremos "El campo aleatorio ha perdido toda medida común con el que conocemos."(Foucault, 1973, p.56) y se erige como una suprema creación, novedosa y desconocida para el ámbito de lo real.

La Falsa Tortuga enumera los cursos básicos del colegio. El evento arqueológico en esta instancia es la confrontación implícita. Se confronta un elemento irracional y explícito en la enumeración de los estudios de la Falsa Tortuga, con uno implícito y oculto del ámbito real-racional[20]. De este procedimiento se va a derivar un nuevo ámbito de saberes, existentes únicamente en el texto. Comienza por *reeling* y *writhing*. *Reeling* oculta, por su similitud

[20] Debemos notar cómo el texto a veces es más oscuro con respecto a sus procedimientos. La confrontación en esta instancia no es explícita, hay que deducirla y decodificarla. Es parte del aspecto lúdico y engañoso de la obra. Quien la lee debe realizar una pesquisa lingüística; estableciendo un juego con el lenguaje.

fonética al verbo *Reading; writhing* hace lo mismo con *writing*. Evidentemente, Carroll se refiere a los cursos básicos de lectura(*reading)* y escritura (*writing)*. Solo que a *reading* le contrapone un vocablo de afinidad fonética, *reeling,* que significa "bamboleo" y a *writing, writhing* que significa "contorsión". Luego, la Falsa Tortuga nos enumera las diferentes ramas de la aritmética (*arithmetic),* también ocultando las verdaderas ramas de la aritmética en la afinidad fonética de sus substitutos absurdos-locos de su falso relato. Así *ambition* (ambición) se refiere a *adition* (suma); *distraction* (distracción) a *substraction* (resta); *uglifycation* (feificación) a *multiplication* (multiplicación) y *derision* (irrisión) a *division* (división). En el capítulo se elabora una nueva taxinomia de la realidad, una reelaboración que se da a partir de un juego del lenguaje que apunta a lo jocoso. Continuemos explorando esta subversión:

> "What else had you to learn?"
> "Well, there was mystery," the Mock Turtle replied, counting off the subjects on his flappers –"Mystery, ancient and modern, with Seaography: then Drawling –the Drawling-master was an old conger eel, that used to come once a week: *he* taught us Drawling, Stretching, and Fainting in Coils."
> "What was *that* like?" said Alice
> "Well, I ca'n't show it you, myself," the Mock Turtle said "I'm too stiff. And the Gryphon never learnt it."
> "Hadn't time," said the Gryphon: I went to the Classical master, though. He was an old crab, *he* was."
> "I never went to him," the Mock Turtle said with a sigh. "He taught Laughing and Grief, they used to say." (Carroll, 1994, p.95)

La Falsa Tortuga prosigue su enumeración de estudios escolares. *Mystery* (misterio) oculta fonéticamente a *history* (historia), ya que incluso hay *ancient* (antigua) y *modern* (moderna). *Seaography* (oceanografía) a *geography* (geografía). *Drawling* (arrastre) oculta a *drawing* (dibujo) y esta categoría a su vez contiene: *stretching* (estiramiento) que oculta a *sketching* (bosquejo) y *fainting in coils* (desmayo en espirales) que se refiere a *painting in oils* (pintura al óleo). El Grifón, quien cursó los estudios clásicos, vio *laughing* (risa) que oculta a *latin* (latín) y *grief* (llanto) cuya forma se refiere a *greek* (griego)

Carroll en su obra nos manifiesta constantemente el binomio razón-sin razón que emerge de las palabras. La dislocación o sin razón, no sólo da cuenta del juego con el lenguaje, sino que nos revela nuevas acepciones y realidades. La Historia, por ejemplo, es confrontada con el Misterio, pero no sólo porque ambas palabras en inglés *history-mystery* se parezcan, sino porque en la *episteme* moderna forman un binomio contradictorio que es inseparable. La historia es una disciplina que se enraíza en su positividad. No hay una sátira, ya que no se denigra el concepto de historia; lo que hay es la manifestación de otros ámbitos que tiene la historia en la Modernidad, como el descifrar y el decodificar. El mundo moderno contiene y reconoce sus intersticios en blanco y misterios, cuando finaliza la hegemonía de la razón y el orden de la *episteme* clásica. Hemos establecido que la literatura ocupa este lugar del abismo. En la confrontación de los estudios disparatados de la Falsa Tortuga vemos como "el pensamiento ya no es una mirada abierta a formas claras y bien fijadas en su identidad; es gesto, salto danza, separación extrema, tensa oscuridad. Es el fin de la filosofía (la de la representación)" (Foucault, 1999b, p.327)

Carroll muestra un proyecto estético-fonético de la similitud de palabras que resuenan entre si, pero, a la vez, se acerca a lo semántico. Los saberes del País de las Maravillas no sólo se asemejan en la forma de su taxinomia a los saberes clásicos, sino que ellos, a su vez, crean relaciones discursivas únicas que se establecen en su interioridad. En su reinterpretación ficcional-verbal de los estudios tradicionales, los grupos tienen afinidades entre sí. De allí que entendamos estos saberes como nuevas categorías, nuevas clasificaciones de una nueva realidad que es verbal, lingüística y literaria:

Saberes implícitos (Taxinomia tradicional)	**Saberes explícitos (Nueva taxinomia)**
CURSO BÁSICO *(regular course)*	

Lectura –*reading*-... ... ... > Bamboleo –*reeling*
Escritura –*writing*... ... ... > Contorsión –*writhing*

Ramas de la aritmética:

Suma –*adition*... ... ... > Ambición –*ambition*
Resta –*substraction*... ... ... > Distracción –*distraction*
Multiplicación –*multiplication*... ... ... > Feificación –*uglifycation*
División –*division*... ... ... > Irrisión –*derision*

Historia –*history* ... ... > Misterio –*mystery* (antiguo y moderno)
Geografía –*geography*... ... ... > Oceanografía –*seaography*

Dibujo –*drawing* ... ... > Arrastre –*drawling*
Bosquejo –*sketching*... ... ... > Estiramiento –*stretching*
Pintura al óleo –*painting in oils*... ... ... > Desmayo en espirales –*fainting in coils*

ESTUDIOS CLÁSICOS

Latín –*latin*... ... ... > Risa –*laughing*
Griego –*greek*... ... ... > Llanto –*grief*

El pasaje continúa elaborando el sistema escolar de la alteridad. Nótese como la confrontación reelabora una realidad total a partir del lenguaje. El proceso creativo consiste en transgredir los límites de lo real para buscar lo que le es cabal en la realidad única y singular del texto literario. Ahora se confrontan las lecciones y las horas de clase al día para dar cuenta de la praxis de estas nuevas categorías o reelaboración de conceptos:

> "And how many hours a day did you do lessons?" said Alice, in a hurry to change the subject.
> "Ten hours the first day," said the Mock Turtle: "nine the next, and so on."

> "What a curious plan!" exclaimed Alice.
> "That's the reason they're called lessons," the Gryphon remarked : "because they lessen from day to day."
> This was quite a new idea to Alice, and she thought it over a little before she made her next remark. "Then the eleventh day must have been a holiday?"
> "Of course it was," said the Mock Turtle.
> "And how did you manage on the twelfth?" Alice went on eagerly.
> "That's enough about lessons," the Gryphon interrupted in a very decided tone. (Carroll, 1994, p.95)

Carroll confronta la palabra *lesson*[21]con el verbo *lessen*[22]. Estas confrontaciones establecen un nuevo tipo de relación entre los significantes de forma muy arbitraria. Como señala el Grifón, las lecciones se llaman *lessons* porque ellas disminuyen *–lessen* cada día. Nuevamente el lenguaje es tomado como un conjunto de formas fonéticas y musicales. Así se acercan un verbo y un sustantivo que en realidad nada tienen en común. Se crea una nueva relación, un nuevo tipo de significado en un ámbito que permite esta realidad alterna. Estas confrontaciones, tras sus vacilaciones, buscan siempre llegar a los disparates y apuntan al vacío o la aniquilación del lenguaje. Si las lecciones *–lessons* disminuyen *–lessen* cada día, ya que el primer día se imparten diez horas de lecciones, nueve el segundo y así sucesivamente, como bien señala Alicia, el día décimoprimero sería un feriado. Sin embargo, cuando ella pregunta por el día décimosegundo, el Grifón la interrumpe diciéndole que ya han discutido suficiente sobre lecciones. El enigma siempre prevalece bajo las palabras. A lo largo de estas instancias hay siempre cabos sueltos, abismos del lenguaje y la realidad que éste expone.[23]

Esto nos demuestra que el lenguaje moderno es esencialmente superficial y cambiable; es un objeto que al confrontar su finitud y volverse completamente

---

[21] *Lesson* significa lección
[22] *lessen* significa disminuir.
[23] No podemos olvidar lo que ya hemos señalado en "Cambio" y en "Umbral". El lenguaje moderno se despliega sobre un espacio vacío. No para descifrarlo o explicarlo, sino porque encuentra allí una espacialidad sin límites para establecer su propia realidad literaria. Por esto el lenguaje nos muestra siempre los intersticios y los espacios blancos que él contiene. Esto lo veremos detalladamente en "Vacío". Pero debemos resaltar que ya en muchas de las confrontaciones el abismo está presente.

libre, es capaz de ser un instrumento del juego más que de la razón. Por eso puede ser moldeado y confrontado lúdicamente, generando realidades en su interior, realidades que muchas veces escapan al lenguaje mismo que las crea. "Este lenguaje aparecería como el lugar en donde se producen nacimientos prodigiosos, y otras cosas que aún no conocemos".(Foucault, 1973, p.117-118) El lenguaje literario se erige como supremo creador, dándole vida a entes y realidades discursivas que se escapan de lo representable. El sujeto creador que conoce este juego se erige como un pequeño dios que codifica y le da vida a un nuevo cosmos. Carroll "no quiere duplicar la realidad con otro mundo, sino *descubrir,* en las duplicaciones espontáneas del lenguaje, un espacio insospechado y *recubrirlo* con cosas nunca dichas".(Foucault, 1973, p.28) Esta es la acción principal que se evidencia en estos textos. Por eso nos apartamos de la concepción tradicional que ha querido ver en las series de Alicia un texto de naturaleza satírica (cuando no se aborda como un texto netamente infantil). La sátira implica una representación o duplicación exagerada de la realidad. En las series de Alicia lo único que se duplica es el lenguaje, buscando representarse a sí mismo. A Carroll no le interesa atacar el sistema de lo real, sino jugar con la lógica y la posibilidad lingüística de sus conceptos en un tono jocoso, (tono que muchas veces se ha interpretado como una burla satírica) a la vez que devela los nuevos ámbitos de lo moderno.

Continuemos el recorrido de las realidades verbales que surgen a partir de la confrontación. Ahora entraremos en el bosque del espejo, para ver los insectos que habitan allí.

> [...] "go on with your list of insects: you're wasting time."
> "Well, there's the Horse-fly," Alice began, counting off the names on her fingers.
> "All right," said the Gnat. "Half way up that bush, you'll see a Rocking-horse-fly, if you look. It's made entirely of wood, and gets about by swinging itself from branch to branch."
> "What does it live on?" Alice asked, with great curiosity.
> "Sap and sawdust," said the Gnat. "Go on with the list."
> Alice looked at the Rocking-horse-fly with great interest, and made up her mind that it must have been just repainted, it looked so bright and sticky; and then she went on [...] (Carroll, 1994, p. 159)

Esta instancia abre otro ámbito de confrontación. La taxinomia no es la de los estudios tradicionales, sino la de los insectos de cada mundo. Nuevamente se elabora una dislocación, reiterando la espacialidad y naturaleza singular de un mundo intensamente literario que emerge de las palabras. Alicia comienza su lista de insectos con el tábano. En inglés, tábano es *horse-fly*[24]. En el mundo del Espejo no existe el tábano o *horse-fly*, sino el *rocking horse-fly.*[25] Carroll toma dos palabras compuestas que tienen un elemento común y las confronta: ***horse-fly*** y *rocking* ***horse*** (caballito de balancín). La confrontación anula las distancias entre ambas palabras y genera una realidad del lenguaje: un insecto que comparte las cualidades de un caballito de balancín con las de un tábano. De allí que su cuerpo sea de madera recién barnizada y este particular insecto se alimente savia *(sap)* y aserrín *(sawdust)*. La posibilidad de creación de este ser ficticio es netamente verbal.

En esta instancia que elabora los Insectos del Espejo, el evento discursivo será este tipo de confrontación que parte de una palabra común entre frases o palabras compuestas. El texto establece relaciones arbitrarias en la superficialidad fonética del lenguaje y así "el azar triunfa en la superficie del relato, en esas figuras que surgen naturalmente del fondo de su imposibilidad".(Foucault, 1973, p.51) Estos son seres imposibles fuera del espacio textual literario que permite esta libertad de creación. La taxinomia de insectos en la otredad resulta del azar de lo que designan las formas enarmonizadas que se confrontan. Por eso vemos que en estas nuevas clasificaciones, "más fecundo que el sueño de la razón, el libro engendra tal vez el infinito de los monstruos. En lugar de disponer de un espacio protector, libera un oscuro hormigueo y toda una sombra dudosa en la que se mezclan la imagen y el saber."(Foucault, 1999b, p.222) Continuemos viendo la lista de insectos:

"And there's the Dragon-fly."

---

[24] *Horse-fly* es literalmente "mosca-caballo", ya que los tábanos son moscas forestales muy grandes que se caracterizan por molestar con sus picaduras a las caballerías. Nótese como estas palabras compuestas existen en la realidad real del lenguaje. Carroll asume este procedimiento para crear realidades inéditas.

[25] Literalmente "mosca-caballito de balancín".

> "Look on the branch above your head", said the Gnat, "and there you'll find a Snap-dragon-fly. Its body is made of plum-pudding, its wings of holly leaves, and its head is a raisin burning in brandy."
> "And what does it live on?" Alice asked, as before.
> "Frumenty and mince-pie," the Gnat replied; "and it makes its nest in a Christmas-box." (Carroll, 1994, p.159-160)

Alicia continúa su taxinomia de insectos reales con la libélula. En inglés libélula es *dragon-fly*[26]. Carroll confronta este término con el de *snap-dragon.* Nuevamente se confrontan dos palabras compuestas que comparten un elemento en común: ***dragon-fly*** / *snap* ***dragon.*** *Snap-dragon* era un juego navideño tradicional de la Noche Buena en Inglaterra. Consistía en poner pasas en una fuente llana y bañarlas en brandy. Las luces se apagaban y se encendía el licor. El juego consistía en sacar rápidamente las pasas sumergidas y comerlas. De allí que la cabeza de ésta libélula sea una pasa ardiendo en brandy.

En este caso, la confrontación no se limita a que la libélula del Espejo tenga las características del juego *snap-dragon.* La confrontación va más allá y abarca otros elementos navideños. La fuerza de la palabra está en la transgresión y la manera cómo asume otros ámbitos posibles que se conectan en la realidad discursiva del lenguaje. El insecto *snap-dragon-fly* tiene en su naturaleza varios elementos que eran tradicionales en la celebración victoriana de la Navidad. Las alas de esta libélula son hojas sagradas *(holy leaves)*, frecuentes en las misas de Navidad. Su cuerpo es un pudín de ciruela *(plum pudding).* Éste era preservado en brandy y también era llamado pudín de Navidad *(Christmas pudding)*, al ser típico de esa celebración. La *snap-dragon fly* se alimenta de *frumenty* y *mince-pie. Frumenty* es un postre tradicional de origen medieval que consta de trigo hervido en leche y se adereza con azúcar, especies y pasas. *Mince pie* es también un postre británico navideño. Consta de una tartaleta que se rellena de una masa molida de pasas, manzanas y especies. Esta libélula del espejo hace su nido en una caja de Navidad *(Christmas-box).* Debemos notar un proceso de derivación. A partir de la

---

[26] Literalmente "mosca-dragón". *Dragon* proviene del griego *drakon* que significa serpiente. Éste era el significado original de la palabra en inglés. La libélula tiene un cuerpo alargado que podría asimilarse al de una serpiente, de allí su nombre.

relación confrontativa original *snap –dragon* y *dragon-fly*, la ficción verbal se desborda y se adueña de otras realidades afines, configurando en estos nuevos seres o monstruos del lenguaje una naturaleza estética, arbitraria y transgresora. Este insecto literario se construye como una práctica discursiva de todos los elementos navideños, sobretodo de aquellos que involucran el brandy o las pasas que están presentes en la confrontación inicial del *snap-dragon.* Entonces Carroll toma una nomenclatura como *snap dragon* y todas las costumbres que tradicionalmente rodean a este enunciado (las costumbres navideñas) para elaborar una práctica discursiva y un monstruo verbal en el insecto *snap-dragon-fly*. Es simplemente un juego, una arbitrariedad que se regodea en esta posibilidad verbal. Continuemos explorando la nueva taxinomia de insectos:

> "And then there's the Butterfly," Alice went on, after she had taken a good look at the insect with its head on fire, and had thought to herself, "I wonder if that's the reason insects are so fond of flying into candles –because they want to turn into Snap-dragon-flies!"
> "Crawling at your feet", said the Gnat (Alice drew her feet back in some alarm), you may observe a Bread-and-butter-fly. Its wings are thin slices of bread-and-butter, its body is a crust, and its head is a lump of sugar."
> "And what does it live on?"
> "Weak tea with cream in it"
> A new difficulty came into Alice's head. "Supposing it couldn't find any?" she suggested.
> "Then it would die, of course."
> "But that must happen very often," Alice remarked thoughtfully.
> "It always happens," said the Gnat. (Carroll, 1994, p. 160-161)

El último insecto que se confronta es la mariposa, en inglés *butterfly*[27]. En este caso la confrontación se da entre una palabra compuesta ***-butterfly-*** y una expresión típica inglesa *-bread-and-**butter***[28]- que alude al pan con mantequilla,

[27] En inglés la palabra *butterfly,* no tiene un origen menos fantástico que su hermana *bread-and-butter-fly.* La etimología de esta palabra parece hallarse en una en la creencia que sostenía que brujas, transformadas en formas de mariposa, volaban en la noche y se robaban la mantequilla *(butter)* de los hogares. De allí la construcción *butterfly,* literalmente "mosca-mantequilla".

[28] "Pan y mantequilla". El té inglés, típico de la sociedad victoriana de Carroll, es un leitmotiv discursivo en la obra. Constantemente se hace alusión a las palabras que conforman los objetos de la hora del té. Es un juego más de Carroll, el té se vuelve una práctica discursiva que puede

acompañantes típicos del té inglés. Resulta la *bread-and-butter-fly*[29]. Ésta tiene por alas finas lonjas de pan con mantequilla, su cuerpo es una pasta de masa y su cabeza es un terrón de azúcar. Esta mariposa tan peculiar se alimenta de té diluido con crema. Tiene en su naturaleza los componentes esenciales del té inglés tradicional porque se erige como una práctica discursiva de esa tradición particular, de la misma forma que la *Snap-dragon-fly* lo es de la Noche Buena. Nuevamente una confrontación inicial crea un monstruo sumamente bello que asume las potencialidades que se relacionan con las palabras confrontadas, en este caso el *bread and butter* del té.

Cuando Alicia, siempre manifestando su naturaleza curiosa, pregunta qué pasaría si la Mariposa-pan con mantequilla no encontrase su particular alimento, el Mosquito responde que moriría y que esto ocurre todo el tiempo. Esta afirmación reitera la naturaleza verbal de estos insectos fantásticos. En el fondo, lo que parece contradictorio no lo es. No importa que los insectos mueran todo el tiempo por falta de su exótico alimento. En realidad siempre están allí porque subsisten en el nombre mismo que les da vida. Estas muertes son muertes discursivas, muertes en las palabras. Estos seres son esencialmente simulacros, se simulan a si mismos en el lenguaje. Con este tipo de personajes,

> [...] no nos las vemos con seres profundos y continuos de la reminiscencia, sino con seres consagrados, como los de Nietzsche, a un profundo olvido, a ese olvido que permite en el 're-cuerdo' [*"sous-venir"*] el surgimiento de lo Mismo. Todo se fragmenta en ellos, estalla, se ofrece y se retira al instante; pueden estar vivos o muertos, importa poco; en ellos el olvido vela sobre lo Idéntico. (Foucault, 1999b, p.207)

El lenguaje se dirige siempre hacia la muerte, no para triunfar sobre ella con un canto de gloria, sino para mantenerse en esa dimensión órfica, esto ya lo

---

rastrearse a lo largo de las series. Está presente desde las alacenas de tazas en la madriguera. No sólo se elabora un discurso sumamente bello y estético, también se genera una metáfora de la sociedad victoriana de Carroll, en la que el té era una institución y una tradición. Carroll no representa el té inglés, hace de él una discursividad poética. Nuevamente toma una tradición y la convierte en una práctica discursiva.

[29] Literalmente "mariposa–pan con mantequilla".

vimos en los tránsitos por los umbrales iniciales. La confrontación se ubica entre la distancia y la proximidad de lo Mismo que se manifiesta en las formas idénticas del lenguaje. Son sujetos y objetos verbales, creados en la exterioridad de la representación, a partir de la superficialidad y musicalidad del lenguaje. Estas "monstruosidades sin especie son encuentros obligados".(Foucault, 1973, p.52) que obedecen al entrecruzamiento arbitrario de las similitudes fonéticas. En el fondo, son producto de un azar: el azar de lo que subyace detrás de las formas afines. La obra de Carroll tiene el proyecto de jugar con estas posibilidades, "es una tentativa de organizar, según el discurso menos aleatorio, el más inevitable de los azares".(Foucault, 1973, p.53)

Insectos reales	**Insectos del Espejo**
Horse-fly……>	*Rocking-horse-fly*
(tábano)	(mosca-caballito de balancín)
Dragon-fly……>	*Snap-dragon-fly*
(libélula)	(mosca- "snap dragon")
Butterfly……>	*Bread-and-butter-fly*
(mariposa)	(mariposa-pan con mantequilla)

Hemos señalado cómo el origen etimológico de las palabras que designan a los Insectos Reales, no es menos fantástico que el origen de las que designan a los Insectos del Espejo. La única diferencia estriba en la confrontación. Podemos concluir que el procedimiento que usa Carroll para la elaboración de los insectos del Espejo es un proceso real del lenguaje en la formación de palabras. Recuérdese que en la *episteme* moderna, la historicidad se introduce en el campo del lenguaje. La filología debe buscar la historicidad de cada palabra. Hay una relación significativa entre la disciplina de la literatura y la de la filología.

Podemos describir lo que Foucault (1999a), en *La arqueología del saber,* denomina campo de concomitancia. Éste tiene que ver con

> [...] los enunciados que conciernen a otros muy distintos dominios de objetos y que pertenecen a tipos de discursos totalmente diferentes, pero que actúan entre los enunciados estudiados; ya sirvan de confirmación analógica, ya sirvan de principio general y de premisas aceptadas para un razonamiento, ya sirvan de modelos que se pueden transferir a otros contenidos, o ya funcionen como instancia superior con la que hay que confrontar y a la que hay que someter al menos algunas proposiciones que se afirman. (p.94)

Se establece un campo de concomitancia entre la filología y la literatura. La disciplina literaria asume modelos que son propios de la disciplina de la filología. Por eso, aunque nuestra investigación concierne al campo de la literatura, no podemos obviar el campo de la filología. Hemos resaltado el cambio del ser del lenguaje que ocurre para que éste pase de ser analizado por la *gramática general* a ser el objeto a descifrar de la disciplina emergente en la *episteme* moderna de la filología. Este cambio repercute enormemente en el campo de lo literario y es el evento epistemológico o histórico que hace que emerja la disciplina literaria. Carroll despliega su ficción sobre el modelo lógico que ha instaurado la ciencia del lenguaje para dar cuenta de la historicidad de las palabras. La filología establece en esta instancia del relato el sistema y la normativa, es el verdadero evento discursivo en esta esfera. En este punto de la narración se demuestra claramente cómo ambas disciplinas se entrecruzan. La espacialidad sobre la cual se despliega el lenguaje de Carroll hace posible que éste elabore un constructo lingüístico, que curiosamente es la imagen invertida de la lingüística y la filología, ya que es una elaboración de la realidad de lo ficcional. Construye la nervadura verbal de lo inexistente. Carroll se erige como el creador que le asigna una historia única a palabras literarias, inéditas en el mundo real; palabras que designan seres nuevos que sólo pueden emerger del texto literario en la confrontación. El espacio de lo textual se consolida como un espacio de suprema creación. Las series de Alicia nos muestran un mundo total que codifica

y elabora su otredad a partir del lenguaje. Esta realidad literaria se consolida en el Mundo de las Maravillas y en el Mundo a través del Espejo, lugares que ya en sus nombres denotan su enajenación con respecto al nuestro.

En el tránsito de Alicia por el mundo del Espejo, ésta aborda un tren muy peculiar. Nos interesa analizar esta instancia, para dar cuenta de otra esfera más en la que el lenguaje funciona explícitamente de una forma específica. Ya hemos visto cómo el evento discursivo genera la normativa del lenguaje. ¿Pero si el evento genera la ley de cada instancia, no es también la espacialidad de cada instancia la que condiciona el uso del lenguaje? En su acepción epistemológica de evento, Foucault define el evento como aquello que localiza y temporaliza un suceso. Este concepto no se aleja de su definición de evento arqueológico o discursivo. Sólo que uno se refiere a sucesos históricos y el otro a sucesos discursivos. La instancia del relato se conecta de alguna manera a un tiempo, al tiempo en el que se lee esa instancia y no otra; pero sobretodo está ligada a una espacialidad. Hemos visto cómo la cola del Ratón se ubica en el jeroglífico verbal, o cómo la construcción específica de los insectos se da en un bosque del Espejo, o cómo los saberes implícitos se dan en la playa en la que habitan la Falsa Tortuga y el Grifón. "Éste es el poder del lenguaje: está tejido por el espacio y lo suscita; se lo da por una apertura originaria y lo extrae para retomárselo consigo."(Foucault, 1999b, p.267) Espacio y lenguaje nacen juntos, constituyen las dos caras de las nuevas realidades que se generan en el texto literario de Carroll. En el tren que aborda Alicia, el lenguaje funcionará de una manera muy particular. En esa espacialidad los personajes piensan en coro: "[...] to her great surprise, they all *thought* in chorus (I hope you understand what *thinking in chorus* means –for I must confess that *I* don't) (Carroll, 1994, p.155)

Cada ser que viaje en ese tren escuchará y conversará a través del pensamiento. Cada voz tendrá un carácter sonoro peculiar. Es curioso resaltar cómo la voz narrativa confiesa no tener idea de lo que significa *pensar en coro.* Es una constante que el texto de las series de Alicia nos devele siempre sus propias interrogantes. No hay que olvidar que, como texto moderno, ocupa una espacialidad de lo ignoto y, por ende, también puede elaborar espacialidades y

realidades fragmentadas o indescifrables. Veamos las confrontaciones que en este tren se generan:

> "It sounds like a horse," Alice thought to herself. And an extremely small voice, close to her ear, said "You might make a joke on that –something about 'horse' and 'hoarse', you know."
> Then a very gentle voice in the distance said, "She must be labelled 'Lass, with care', you know-"
> And after that the other voices went on ("What a number of people there are in the carriage!" thought Alice), saying "She must go by post, as she's got a head on her-"
> "She must be sent as a message by the telegraph-"
> "She must draw the train herself the rest of the way-", and so on.
> But the gentleman dressed in white paper leaned forwards and whispered in her ears, "Never mind what they all say, my dear, but take a return-ticket every time the train stops."
> "Indeed I sha'n't!" Alice said rather impatiently. "I don't belong to this railway journey at all- I was in a wood just now –and I wish I could get back there!"
> "You might make a joke on that," said the little voice close to her ear: "something about 'you would if you could', you know"
> "Don't tease so," said Alice, looking about in vain to see where the voice came from. "If you are so anxious to have a joke made, why don't you make one yourself?" (Carroll, 1994, p. 156-157)

Las voces del tren fantástico comienzan a elaborar chistes a partir de la similitud y la confrontación entre ciertas palabras. La vocecita[30] le sugiere ideas a Alicia sobre los chistes que ella debería inventar. La pequeña voz le da las confrontaciones a partir de la similitud fonética entre los términos. Así cuando Alicia piensa que una voz "suena como un caballo", la vocecita le sugiere que debería hacer un chiste enarmonizando los términos *horse* y *hoarse*[31]. Igualmente, cuando Alicia le expresa al hombre de blanco que "estaba en un bosque…y quisiera poder volver allí", la vocecita le sugiere que haga un chiste con *would*[32].

---

[30] Nótese como el texto materializa la pequeña voz en una fuente de letra más pequeña
[31] "Caballo" y "ronco" respectivamente.
[32] En inglés, este verbo es el pasado de *will*. Expresa una preferencia, una voluntad de algo que se quiere hacer.

Esta palabra enarmoniza con *wood*[33]. De allí la sugerencia de un chiste como *would if you could*[34].

Una voz gentil sugiere que Alicia debería ser etiquetada como *lass, with care*[35]. Esta expresión sugiere implícitamente otra que es *glass, with care*[36] que se usa cuando se transporta un empaque que contiene vidrio o algo frágil que debe ser manejado con cuidado.[37] Todas las voces son afines con la situación referencial inmediata que comparten: el viaje en el tren. La voz gentil confronta la palabra *glass* con una muy similar fonéticamente que es *lass*, obviamente aludiendo a Alicia. Luego, las otras voces continúan haciendo bromas verbales que aluden a Alicia y al viaje en tren. Una dice *She must go by post, as she's got a head on her*. La broma confronta cabeza -*head* con el *slang* victoriano *head* que alude a los sellos postales que mostraban la efigie de la reina. Luego, continúan las voces haciendo chistes, pero no coherentes y derivados de la confrontación, como los de *lass* y *head,* sino totalmente sin sentido, aunque continúan aludiendo a Alicia y a la situación del viaje. Una dice *She must be sent as a message by the telegraph*[38] y otra *She must draw the train herself the rest of the way*[39]. Como se puede observar en otros pasajes de la obra, Carroll va desde la exploración del lenguaje que confronta sus formas, hasta llegar a lo absurdo y el *nonsense.* El lenguaje en la confrontación y transgresión de si mismo, apunta siempre a un sin sentido, pero a la vez también sugiere un vacío o fin del lenguaje. En este caso el proceso de los bromas jocosas pensadas por las voces se inicia a partir del evento discursivo de la confrontación entre códigos propios del viaje del tren y palabras que aluden a Alicia. Pero esta derivación de chistes pierde la normativa de la confrontación y terminan elaborándose enunciados como el del telégrafo o el de arrastrar el tren, que no responden a ningún funcionamiento específico del lenguaje. Es en ellos en los que el lenguaje apunta a un vacío: son afirmaciones

---

[33] "Bosque"
[34] "Lo harías si pudieras".
[35] Literalmente "Muchacha, con cuidado"
[36] "Vidrio, con cuidado"
[37] Esta confrontación implícita se asemeja en su construcción a las de los estudios de la Falsa Tortuga.
[38] "Ella debe ser enviada como un mensaje en el telégrafo"
[39] "Ella debe arrastrar el tren durante el resto del viaje"

que no responden a nada, ni siquiera a la intencionalidad jocosa con la que comienzan a elaborar las bromas. La obra amenaza siempre al sujeto con perderse en el lenguaje. Las experiencias de Alicia en cada instancia son aventuras que van de lo pensado hacia lo impensado. El viaje de Alicia es un viaje verbal, un recorrido de las posibilidades del lenguaje de confrontarse y transgredirse. Más adelante veremos como el lenguaje adquirirá el ser del vacío. Pero debemos señalar siempre que el vacío ya está implícito en estas transgresiones del lenguaje.

Como hemos visto, la confrontación nos revela un procedimiento esencial en la obra de Carroll. Veamos las confrontaciones de "A Mad Tea Party", para ver cómo en esta instancia se da cuenta de los procesos creativos que se generan a partir del instrumento del lenguaje:

> "Once upon a time there were three little sisters," the Dormouse began in great hurry; "and their names were Elsie, Lacie, and Tillie; and they lived at the bottom of a well-"
> "What did they live on?" said Alice, who always took a great interest in questions of eating and drinking.
> "They lived on treacle," said the Dormouse, after thinking a minute or two.
> "They couldn't have done that, you know," Alice gently remarked. They'd have been *very* ill."
> "So they were," said the Dormouse; "*very* ill." (Carroll, 1994, p.73)

Alicia se encuentra en una fiesta de té disparatada, junto al somnoliento Lirón, el Sombrerero y la Liebre de Marzo. El Lirón comienza a contar una historia para entretener al grupo. Sin embargo, pareciera que el Lirón no se sabe un relato concreto, sino que lo va inventando a medida que se le ocurren las cosas en su estado de duermevela[40]. Aprovechamos esta elaboración a contratiempo del Lirón para observar el proceso de su creación. La historia vacilante del Lirón cuenta como tres hermanitas vivían en el fondo de un pozo. Alicia, como es de esperar, manifiesta el lado racional y lógico de las cosas y pregunta cómo subsistían las hermanitas. El Lirón dice que las hermanitas vivían de melaza

[40] Este estado es significativamente moderno. Implica la difuminación de los límites entre la vigilia y el sueño.

(treacle). Como vemos el Lirón dice lo primero que se le ocurre en su estado de duermevela. El espacio de creación permite esta libertad, ya que puede abarcar cualquier realidad, incluso aquellas que no sean lógicas en nuestra realidad convencional. Alicia destaca el hecho de que las hermanitas, si viviesen de maleza, estarían muy enfermas y el Lirón, sin problemas, le afirma que sí, que estaban *muy enfermas*. El espacio de creación es potencial de cualquier arbitrariedad. Así como la "Mariposa-pan-con mantequilla" muere cada vez que no consigue el té diluido con crema, las hermanitas podrían estar muy enfermas al comer melaza. No importa la posibilidad real de los relatos sino su capacidad de simular una realidad que emerge del lenguaje. El espacio textual es siempre vacilante y autónomo, a la vez que es un espacio de potencialidades. Todo puede existir mientras sea una construcción del lenguaje que se despliega en el espacio vacío que está más allá de la muerte y el umbral. De allí que el lenguaje tras su finitud, adquiere una naturaleza cuya libertad no tiene límites. Prosigamos viendo el desarrollo y la elaboración del relato del Lirón:

> "Why did they live at the bottom of a well?"
> The Dormouse again took a minute or two to think about it, and then said "it was a treacle-well."
> "There's no such thing!" Alice was beginning very angrily, but the Hatter and the March Hare went "Sh! Sh!" and the Dormouse sulkily remarked "If you can't be civil, you'd better finish the story for yourself."
> "No, please go on!" Alice said very humbly. "I won't interrupt you again. I dare say there may be *one*."
> "One, indeed!" said the Dormouse indignantly. However, he consented to go on. "And so these three little sisters-they were learning to draw, you know-"
> "What did they draw?" said Alice, quite forgetting her promise.
> "Treacle," said the Dormouse, without considering at all, this time.
> [...] Alice did not wish to offend the Dormouse again, so she began very cautiously: "But I don't understand. Where did they draw the treacle form?"
> "You can draw water out of a water-well," said the Hatter; "so I should think you could draw treacle out of a treacle-well –eh, stupid?"
> "But they were *in* the well," Alice said to the Dormouse, not choosing to notice this last remark.
> "Of course they were," said the Dormouse: "well in." (Carroll, 1994, p.74-75)

Alicia pregunta por qué las hermanitas vivían en el fondo del pozo. El Lirón responde que era un pozo de melaza –*treacle-well.* Alicia argumenta que tal cosa no es posible, pero sus compañeros de mesa le reprochan sus interrupciones y la mandan a permanecer en silencio.[41] El relato debe seguir su curso arbitrario sin interrupciones. Las tres hermanitas estaban aprendiendo a dibujar -*draw* en ingles. *Draw* también significa sacar. La significación ambigua se da entre estos dos verbos cuya forma es exacta y enarmonizan. Pareciera que el Lirón quiso decir inicialmente que las hermanitas estaban aprendiendo a dibujar. Alicia pregunta qué dibujaban las niñas y el Lirón, sin pensar, responde melaza (*treacle)* porque confunde en su duermevela el otro significado posible del verbo *draw.* El Sombrerero establece la confrontación pozo de agua- pozo de melaza. Argumenta que si de uno se *saca agua* del otro se *saca melaza.* Se crea un nuevo tipo de pozo a partir de la lógica tradicional del lenguaje. Dicho pozo es inexistente en la realidad objetiva, pero verbalmente no deja de ser posible. Se forma un constructo artificial por analogía que sólo tiene validez y posibilidad en las palabras del relato ficticio del Lirón. El Sombrerero lo entiende como algo obvio porque vive en el mundo de las Maravillas y su realidad se basa en las posibilidades ficticias del lenguaje literario. Mientras que Alicia busca siempre la posibilidad real de las cosas y proviene de un mundo objetivo.

Alicia argumenta que las hermanas no podían sacar -*draw* melaza del pozo si ellas mismas estaban en (*in)* el pozo. La contradicción permanece y se forma otro juego de palabras cuando el Lirón responde que ciertamente estaban *well in.* Se forma una nueva confrontación. *Well* en inglés puede significar "completamente" y también puede significar "pozo" (que es el significado al cual

---

[41] Es una constante que los personajes del Mundo de las Maravillas o del Espejo, manden siempre a Alicia a callarse y a no interrumpir o cuestionar los relatos, argumentos, juicios o recitaciones. La discreción y el olvido son necesarios para escuchar el canto prometido de las sirenas. Alicia en los umbrales debe olvidarse de si misma. El lenguaje en el mundo literario de estas realidades alternas debe siempre seguir su curso, desarrollándose en la esfera del discurso particular en que se encuentre, aunque éste no sea representable o posible en la lógica convencional de Alicia. Los habitantes de estos mundos revelan siempre su conocimiento de la realidad autónoma y libre del lenguaje literario. Ellos son entidades discursivas, cuyas existencias se basan en las realidades particulares de este lenguaje. Por eso argumentamos que el viaje de Alicia es un viaje verbal. Se trata de un recorrido por el lenguaje y sus posibilidades en la exterioridad de la representación objetiva.

ha venido refiriendo la historia del Lirón y al cual hace alusión Alicia). Lo dicho por el Lirón afirma que las hermanas estaban "completamente adentro" o "pozo adentro". La confusión reina en este pasaje. Es imposible justificar en la realidad todas las posibilidades del juego de palabras en el texto literario.

Carroll juega con la palabra inglesa *Dormouse* (Lirón) ya que *dormant* es un adjetivo que denota algo inactivo, latente, como *dormer* denota buhardilla, cuarto de reposo. De allí que en la ficción el *dormouse* se personifique en un ratón con mucho sueño. Nos interesa resaltar el proceso imaginativo que pone en evidencia Carroll en este capítulo particular. El Lirón construye su relato en un estado semi-onírico. Esto implica una suprema libertad, ya que el sueño puede desplegarse en un espacio transgresivo e ilimitado, espacio que es sin duda, un espacio del afuera. Pero, a su vez, ¿no representa este episodio del Lirón el espacio onírico que erige la literatura del siglo XIX como un ámbito de suprema creación? "todo acto de imaginación remite implícitamente al sueño. El sueño no es una modalidad de la imaginación; es su condición primera de posibilidad." (Foucault, 1999b, p.111) Más adelante, en "Nudo" trataremos de determinar si las aventuras de Alicia son o no son sueños. Pero, lo que es innegable es que la obra se despliega en un espacio que le es propio a la imaginación y, por ende, se vincula y señala explícitamente lo onírico[42]. El proceso imaginativo es caprichoso y engañoso para nuestra mirada objetiva. En esta instancia se conduce arbitrariamente en un péndulo entre los significados que se confrontan tras la similitud fonética de la forma. Y este movimiento pendular de los significados se justifica en el estado somnoliento del Lirón, quien parece dormir y despertar mientras elabora su cuento. Veamos cómo se vuelve a invertir el significado del verbo *draw*:

---

[42] Aunque Carroll se ubica en un estadio posterior al Romanticismo, hereda de los poetas románticos, como Coleridge, la teoría de la imaginación. Coleridge le aplica a la imaginación, la teoría kantiana de los procesos perceptivos. El proceso de Kant distinguía la percepción (el acto sensible) como una primera instancia y el pensamiento como una segunda instancia (en la cual el entendimiento procesaba lo percibido). Coleridge distingue una primera imaginación (que corresponde lo perceptivo, a lo consciente) y una segunda imaginación que corresponde a la elaboración poética, la realidad discursiva y única que se generaba en el sueño. No se trata de una fantasía sino de una arbitrariedad y un invento. Este mismo proceso lo ejecuta el Lirón. Por eso su elaboración arbitraria metamorfosea los significados de las palabras arbitrariamente, entre el sueño y la vigilia.

> This answer so confused poor Alice, that she let the Dormouse go on for some time without interrupting it.
> "They were learning to draw," the Dormouse went on, yawning and rubbing its eyes, for it was getting very sleepy; "and they drew all manner of things -everything that begins with an M- "
> "Why an M?" said Alice.
> "Why not?" said the March Hare.
> Alice was silent.
> The Dormouse had closed its eyes by this time, and was going off into a doze; but, on being pinched by the Hatter, it woke up again with a little shriek, and went on: "-that begins with an M, such as mouse-traps, and the moon, and memory, and muchness – you know you say things are 'much of a muchness' –did you ever see such a thing as a drawing of a muchness!"
> "Really, now you ask me," said Alice, very much confused, "I don't think-"
> "Then you shouldn't talk," said the Hatter. (Carroll, 1994, p.75-76)

Se retoma el significado inicial de *draw*, "dibujar", que fue tomado luego como "sacar"[43]. El Lirón dice que estaban aprendiendo a dibujar cosas que comenzaran por la letra "m". Nuevamente se confrontan el espacio del relato ficticio y el de la realidad racional de Alicia. Cuándo ésta pregunta por qué cosas que empezaran con "m", la Liebre de Marzo responde "¿por qué no?". Se repite una constante del relato. No es raro ni inusual para los habitantes del mundo ficcional de las maravillas encontrar arbitrariedades, contradicciones o cosas no explicadas e incluso inexplicables. Ellos habitan el espacio de lo imposible[44] y cualquier realidad encuentra allí un sitio para ser simulada. Tanto así que cuando el Lirón enumera los objetos que las hermanitas pintaban comienza por cosas "dibujables" y termina enumerando cosas imposible de representar fuera de la realidad libre del espacio de la creación. Examinemos la lista del Lirón: *Mouse-traps* (trampas de ratones), *the moon* (la luna), *memory* (la memoria) y *muchness* (grandeza, magnitud). Las primeras dos cosas son objetivamente dibujables, al ser objetos concretos que pueden representarse mediante un proceso mimético; pero no la memoria ni la grandeza a menos que el espectador y el creador establezcan reconozcan una representación arbitraria que sólo es inherente a la obra misma en

[43] Las palabras son camaleónicas y vacilantes, ellas en sí mismas ejecutan el juego del lenguaje.
[44] Es que es precisamente allí en donde lo imposible se despliega como una posibilidad, porque se trata de un espacio sin límites.

su particularidad. El pasaje termina en la confusión absoluta cuando el Lirón le pregunta a Alicia si ha visto un dibujo de la grandeza y ella responde confundida "*I don't think*-, frase que debería haber sido *I don't think so*, pero es interrumpida por el Sombrerero. Esto causa que en vez de significar "no lo creo"[45] signifique "Yo no pienso"[46] ante lo cual el sombrero responde "Entonces no deberías hablar". El lenguaje siempre termina anudándose hasta un punto en el que deben abandonarse los argumentos y las conversaciones. Siempre los enredos y las confrontaciones apuntan a un vacío y a un fin del lenguaje.

Estos episodios nos dejan la sensación de que el lenguaje puede siempre elaborar una posible trampa. Lo vemos en el llanto de la Falsa Tortuga, en las supuestas ejecuciones de la Reina, en los insectos del Espejo que perecen todo el tiempo, en el simulacro de la carrera y en la arbitraria historia del Lirón. Es que ya dentro de las palabras está inserto el germen de su posibilidad camaleónica de cambiar sus significaciones. Ya la literatura no está sujeta al discurso de las ideas y a los valores que la animaban en la *episteme* clásica, como "el gusto el placer, lo natural, lo verdadero". (Foucault, 1998, p.293) Si el lenguaje se libera de sus lazos con las significaciones iniciales, nos encontramos con una escritura que sin duda se separa de lo verdadero. ¿Acaso es posible la verdad absoluta en la Modernidad? La desorientación conduce este lenguaje liberado que erra apasionadamente[47]. La literatura moderna se despliega en un espacio lúdico de "lo escandaloso, lo feo, lo imposible".(Foucault, 1998, p.293) Las instancias que simula el relato son lo improbable. Por esto nos enfrentamos a una escritura de lo no visible, aquella que se despliega en la distancia que existe más allá de las representaciones y el mismo

---

[45] Correspondiente a la expresión inglesa *I don't think so.*

[46] En inglés *I don't think.*

[47] Este errar ¿no es precisamente el fin de la literatura después del Romanticismo? Si ya Dios ha pasado a ser un concepto con la razón ilustrada de la *episteme* clásica. En la *episteme* moderna errar es transitar fuera de la razón. Ya en este espacio ilimitado, Dios no es más que un discurso. El libro se separa del sentido lógico que antes imitaba de la Biblia. Si ya la razón también ha encontrado su límite, la literatura transitará esferas desconocidas que construye el mismo lenguaje. Por este alejamiento definitivo de lo divino y lo racional, clasificaremos (sin descalificar) esta nueva literatura como una escritura del errar. Es que es precisamente esta desorientación errónea, la que le atribuye al texto literario en la Modernidad su incuestionable fuerza creativa. La escritura "nos introduce en un movimiento separador, una salida oscilante y vacilante" (*El diálogo inconcluso* p.64-65). Esta distancia la ilustra Carroll en los umbrales iniciales del espejo y la madriguera.

texto la ubica en los espacios posteriores al espejo y la madriguera. Nada de lo que se da en estos episodios está realmente dado a la mirada. Es imposible ver lo que crea el lenguaje cuando juega con su polisemia. Si la confrontación anula las distancias entre las significaciones diferentes que subyacen bajo la similitud fonética de la forma, el resultado es un monstruo verbal. "Escribir no es hacer visible el habla. El juego de la etimología corriente hace de la escritura un movimiento cortante, una desgarradura, una crisis," (Blanchot, 1993, p.64) que es "una visibilidad que se gasta en sí misma, no se ofrece a nadie y describe una fiesta interior del ser, que la ilumina desde el fondo para un espectáculo sin espectador posible". (Foucault, 1973, p.125) La literatura en vez de representar una verdad, debe sólo afirmarse a sí misma en su actividad, develando sus procedimientos "como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente" (Foucault, 1998, p.294) y así, "todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino –particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal-, hacia el simple acto de escribir."(Foucault, 1998, p.294)

CAPÍTULO IV

VACÍO

Hasta ahora hemos visto cómo el lenguaje confronta sus significaciones y anula las distancias que existen tras las similitudes fonéticas de la forma como uno de los procesos fundamentales para elaborar un segundo lenguaje, aquel cuya naturaleza es completamente literaria. Pero el lenguaje no sólo puede erigir sus monstruos verbales a partir de sus pugnas internas, sino que también puede auto-destruirse. El silencio y el vacío cobran una materialidad emblemática en el texto literario moderno. ¿No es lógico que si el lenguaje ha adquirido la libertad de transgredir los límites de su significaciones pueda también llegar a aniquilarse? Es casi inevitable que en el proceso ilimitado de la transgresión surja el silencio, el no-lenguaje como una posibilidad del afuera y la exterioridad. Este vacío es semántico, pero puede incluso llegar a las formas mismas del lenguaje, aniquilándolo del todo. No debemos olvidar que ya hemos señalado que el lenguaje literario se erige sobre un espacio vacío e ilimitado. Éste le confiere a los textos modernos la posibilidad de transformarse en positividad o disciplina. Aunque el lenguaje lo llena (*spacing)* con su propia realidad, no pretende acabar con el abismo. Al contrario, el texto siempre devela sus espacios en blanco. Veamos de qué formas se genera este proceso en el texto de Carroll.

En la madriguera del Conejo Blanco el lenguaje del texto ya nos delimita este espacio del vacío en el cual se anula el lenguaje. En la caída de Alicia, ésta trata de determinar su punto en el espacio:

> [...] "yes that's about the right distance –but then I wonder what Latitude or Longitude I've got to?" (Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say. (Carroll, 1994, p.17)

Para Alicia la latitud-*latitude* y la longitud-*longitude* equivalen a la misma cosa. Se trata de palabras que en el contexto de su pronunciamiento no tienen ningún significado, ya que ella los desconoce. Las palabras se pronuncian de forma hueca, están vacías de significación. Importa su cualidad sonora y sobretodo la acción de pronunciarlas. En este instante, aunque el vacío está presente, todavía el ámbito formal del lenguaje se conserva. Lo que se aniquila es la significación. Alicia sabe que esas son palabras "grandes" e importantes. Se regodea en decirlas aunque sin intenciones de significar y la voz narrativa expresa la nulidad de esta enunciación. Se trata de un lenguaje que es una voz de expresión en sí mismo. Este instante encuentra su evento discursivo en la caída de Alicia a través de la madriguera por la cual se sumerge el Conejo Blanco. Allí empieza a hablar sin sentido porque, como vimos, la caída es la suprema transgresión y el umbral o portal para penetrar la otra realidad, esa que alardea y juega con el *nonsense* del lenguaje. Esta caída genera un trance:

> Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, "Do cats eat bats? Do cats eat bats?" and sometimes "Do bats eat cats?" For, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it. (Carroll, 1994, p.17-18)

Alicia está medio somnolienta en su descenso. Se pregunta si los gatos comen a los murciélagos o vice-versa. En esta interrogación *cat* y *bat*[1] equivalen a la misma palabra. Fonéticamente ambas palabras tienen las mismas posibilidades de intercambiarse, si sustituimos las letras (c) y (b), ya que ambas consonantes ocurren en el mismo lugar:

cat / bat

En el medio ubicamos al verbo *eat* que también corresponde al modelo formal de *cat* y *bat*, ya que la letra inicial es la única variación (cat/ eat/ bat o bat/eat/ cat) . Sin embargo, como Alicia no sabe la respuesta sobre si los gatos se comen a los murciélagos o los murciélagos a los gatos, nos encontramos

[1] Que respectivamente significan "gato" y "murciélago".

nuevamente con un enunciado vacío de significado. En realidad la pregunta ni siquiera viene al caso, ya que nada tiene que ver con la caída que está experimentando. Es sólo un pronunciamiento hueco y sin sentido. Son palabras dichas por su valor fonético, que en este caso es casi rítmico con el golpe vocálico de las palabras monosílabas. Si el episodio ocurre en el umbral de la caída ¿no es inevitable que el lenguaje en ese tránsito específico se vacíe de toda su significación tradicional? El viaje de Alicia es un viaje hacia lo impensado, hacia lo no dicho. En este ámbito todo puede sucederle al lenguaje, pero ya en el descenso en la madriguera o en la entrada al espejo, el lenguaje traspasa un umbral que es también el umbral de la muerte y la transformación. Es necesario penetrar en la dimensión órfica para poder afirmar que se ha llegado al mundo de la otredad, o para afirmar que se ha roto toda posibilidad de representar el mundo de lo objetivo. "Lejos de ser un lenguaje que trata de comenzar, es la figura segunda de las palabras ya habladas: es el lenguaje de siempre, trabajado por la destrucción y la muerte."(Foucault, 1973, p.59) Esta muerte que se inserta en las palabras posibilita el vacío semántico de lo intercambiable, como lo vemos en las muestras del texto que hemos citado. Y este vacío de los significantes nos genera un lenguaje musical que emerge de sus cenizas. Veamos otra instancia de este tipo. Ahora nos encontramos frente a una corte disparatada:

> "What do you know about this business ?" the King said to Alice.
> "Nothing," said Alice
> "Nothing *whatever*?"persisted the King.
> "Nothing whatever," said Alice.
> "That's very important," the King said....the White Rabbit interrupted: "*Un*important, your Majesty means, of course"...
> "Unimportant, of course, I meant" the King hastily said, and went on to himself in an undertone, "important-unimportant-unimportant-important-" as if he were trying to see which word sounded best.
> Some of the jury wrote down "important", and some "unimportant". Alice could see this, as she was near enough to look over their slates; "but it doesn't matter a bit," she thought to herself. (Carroll, 1994, p.113)

Una vez dentro del País de las Maravillas, cuando Alicia ha recorrido gran parte de su viaje, se encuentra en la corte, en la cual el Rey es el máximo juez. Cuando Alicia es llamada a testificar sobre el robo de unas tartaletas, afirma no saber nada –*nothing* del asunto. Ante semejante declaración, el Rey (aparentemente equivocado) dice que eso es algo muy importante –*important.* De inmediato, el Conejo Blanco lo corrige diciendo que seguro quiso decir que se trataba de un asunto sin importancia-*unimportant.* El texto especifica cómo el Rey-Juez permanece un rato repitiendo las dos palabras, jugando con la sonoridad de cada una *as if he were trying to see which word sounded best*[2]. Nuevamente se busca la cualidad musical del lenguaje. Así cómo Alicia pronuncia *Longitud* y *Latitud*, porque son grandes palabras que decir, el Rey se escucha a sí mismo decir *important* y *unimportant.* Vemos como las palabras se vuelven expresión sonora y no significado. El lenguaje se aniquila al perder su funcionalidad convencional. En el contexto de la corte del mundo de las Maravillas en realidad no importa que el Rey, a pesar de ser el juez último, diga que la afirmación es importante o no importante. Es una corte absurda, loca. De allí que algunos jurados anoten *important* y otros *unimportant* sin ninguna distinción. Alicia, quien ya para estas alturas del relato está familiarizada con la alteridad del mundo literario en el cual ha penetrado, sabe que no importan las anotaciones opuestas, *it doesn't matter a bit,* declara. En la afirmación de Alicia vemos cómo el lenguaje alardea de su vacío. Esto nos comprueba que el mundo literario es un mundo del juego con la palabra. El lenguaje manifiesta sus fracturas. No importa que los enunciados sean verdaderos o signifiquen algo concreto; importa jugar con las palabras. El juego lingüístico es el móvil de las acciones y es la voluntad y finalidad principal del texto. Pero, ¿para jugar con el lenguaje no hay que desnaturalizarlo y vaciarlo de sus funciones convencionales de verdad y orden?. Este proceso implica la distancia del vacío. En "esta distancia esencial en que el lenguaje está llamado fatalmente a repetirse y las cosas a cruzarse absurdamente, la muerte hace escuchar la eterna promesa de que el lenguaje ya no se repetirá más, pero que podrá infinitamente repetir lo que ya no es". (Foucault, 1973,

[2] "Como si estuviera tratando de ver cuál palabra sonaba mejor"

p.187) Para elaborar la alteridad, el lenguaje debe vaciarse y morir. Luego resucitará en el juego[3]arbitrario de elaborar sus propias significaciones, pero como un nuevo lenguaje, ya que está marcado por lo irrepetible.

La riqueza del texto de Carroll nos revela claramente todas estas nuevas categorías que adquiere el texto literario en la Modernidad. Ahora, si la literatura se consagra como una práctica que sólo debe afirmarse a sí misma, y que está elaborada por un lenguaje no representativo, sino exterior, ¿es esta literatura separable de su espacio? Creemos que si se aísla el texto de Carroll de su inmediatez espacial, este no será entendido mas que como un texto raro o curioso de disparates infantiles. Por eso nos aproximamos a las series de Alicia como una obra del lenguaje, obra que sólo se dice a sí misma, y que para tal fin debe replegarse en una espacialidad vacía, infinita, órfica; espacialidad que recreará a partir de su lenguaje escindido y arbitrario, pero también órfico e infinito como su espacialidad. El lenguaje designará el espacio y el espacio contendrá al lenguaje. ¿No son lenguaje y espacio las dos caras de la misma moneda en el texto moderno? "Y si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas" (Foucault, 1999b, p.264) es porque "es en el espacio donde, de entrada, el lenguaje se despliega"(Foucault, 1999b, p.264) Nos hemos aproximado a la distancia, a las brechas y a lo abismal. Esta es la forma como el lenguaje de la literatura moderna se nos ofrece y construye en una espacialidad que comparte esas mismas cualidades. A continuación entraremos en el Bosque del Espejo, allí veremos cómo la experiencia de Alicia es "aquello mismo donde se da el lenguaje que la cuenta; es el pliegue por el que el lenguaje duplica la distancia vacía de donde nos llega y se separa de sí mismo en la cercanía de esa distancia."(Foucault, 1999b, p.264) La experiencia verbal en esta esfera del relato es también una experiencia de la espacialidad vacía del lenguaje.

Al incursionar en una metodología arqueológica para abordar el discurso de las series, no buscamos la linealidad del relato, sino sus partes. La cita que aparece a continuación corresponde al instante previo al momento en que Alicia conoce los insectos del Espejo, los cuales ya hemos conocido nosotros también:

---

[3] A este lenguaje nos aproximaremos en el próximo capítulo, "Juego".

> "What sort of insects do you rejoice in, where *you* come from" the Gnat inquired.
> "I don't rejoice in insects at all," Alice explained, "because I am rather afraid of them–at least the large kinds. But I can tell you the names of some of them."
> "Of course they answer to their names?" the Gnat remarked carelessly.
> "I never knew them do it."
> "What's the use of their having names", the Gnat said, "if they wo'n't answer to them?"
> "No use to *them*," said Alice; "but it's useful to the people that name them, I suppose. If not, why do things have names at all?"
> I ca'n't say," the Gnat replied. "Further on in the wood down there, they've got no names. (Carroll, 1994, p.158-159)

Alicia y el Mosquito elaboran una polémica en torno al uso y la función del nombre. Alicia ha de enumerarle al Mosquito una lista con los nombres de los insectos de su mundo, lista que el insecto confronta con los insectos del Espejo. El Mosquito pregunta si esos insectos responden a sus nombres y Alicia afirma que nunca ha sabido que lo hicieran. Para el Mosquito es ilógico que el nombre y la cosa no estén unidos. Ya hemos visto cómo los insectos del Espejo tienen una existencia verbal. El Mosquito manifiesta su naturaleza de personaje creado, con esencia de mosquito ficcional. Esta esencia la adquiere a partir de su nombre, *Gnat,* y de su ubicación en el texto literario. De allí que el Mosquito cuestione cuál es el uso de los nombres de los insectos del mundo de Alicia, si ellos no van a responder a ellos. Alicia argumenta que no son útiles para ellos, pero si para la quienes los nombran. Esto da cuenta de que la realidad de los nombres de los insectos que conoce Alicia corresponde a las categorías y taxinomias representativas del conocimiento, no a su verdadera esencia, ya que en nuestro mundo objetivo los insectos tienen una esencia biológica o natural.

Carroll retoma la discusión clásica entre analogistas -quienes, como el Mosquito, sostienen la conexión lenguaje-realidad y anomalistas -quienes, como Alicia, sostienen que no hay conexión lenguaje-realidad, sino que el lenguaje es una convención. Se retoma esta discusión con un nuevo sentido. En el siglo XIX ya había triunfado la visión de los anomalistas. Esto lo evidencia la postura de Alicia. Sin embargo, la postura del Mosquito es válida porque él es un ente

creado, con una esencia definida que refleja su nombre. La relación lenguaje-realidad puede darse libremente en el ámbito de la creación literaria, ya que ésta genera sus realidades en el lenguaje (y este nuevo lenguaje sólo se representa a sí mismo). Esto nos vuelve a evidenciar que el lenguaje literario moderno no corresponde a una lectura directa de la realidad[4] o a un desciframiento transparente del mundo conocido[5]. No se define la discusión entre el Mosquito y Alicia. No hace falta; cada personaje esta hablando de un contexto particular. Lo que sí le especifica el Mosquito a Alicia es que hay una parte del Bosque donde los insectos no tienen nombre. Notamos como los discursos de los personajes de la alteridad apuntan constantemente hacia el vacío. El lenguaje de la obra se va vaciando, transgrediéndose hasta quedar sólo el silencio y el horror de lo que veremos a continuación en el Bosque sin nombres.

Carroll con la construcción de este espacio sin nombres, da cuenta y materializa el vacío de aquello que es inclasificable. No podemos olvidar que Alicia y el Mosquito van a elaborar una lista, una tabla en la que clasificarán los insectos que cada uno conoce. La era enciclopédica Clásica creyó que el mundo podía racionalizarse en la *mathesis*. Luego la Modernidad y el Romanticismo establecieron que hay cosas que la razón no puede conocer. Ese es precisamente el espacio en blanco donde aparece lo innombrable y da cuenta de que el lenguaje puede vaciarse por completo. Es simbólico que éste Bosque del vacío nominal se ubique espacial y episódicamente justo después del sitio donde habitan los insectos del Espejo. Se muestra nuevamente la constante en las series de la derivación del lenguaje confrontado hacia el vacío o la aniquilación de sus posibilidades funcionales. Esta instancia es sumamente significativa ya que magnifica este proceso.

> She very soon came to an open field, with a wood on the other side of it: it looked much darker than the last wood, and Alice

---

[4] Como sí lo hacía el texto literario de la *episteme* renacentista, que se erigía como un supremo comentario.

[5] Como el texto literario de la *episteme* clásica que se encargó de representar y crear un doble de la realidad.

> felt a little timid about going into it. However, on second thoughts, she made her mind to go on. (Carroll, 1994, p.162)

Vemos como este espacio del Bosque posterior al de los insectos es un espacio más oscuro. La voz narrativa utiliza el adjetivo *timid* para referirse a la sensación de Alicia ante este Bosque-umbral que está por penetrar. *Timid,* aunque en un sentido directo significa "tímido", también alude y tiene por sinónimos a *fearful, fearsome timorious,* (Chapman, 1995, p.689) que significan "espantoso, aterrador, miedoso". Es que ante un espacio del vacío absoluto, en el que no hay códigos posibles, no se puede producir más que una sensación de temor y terror.

> Se trata de un universo sin contradicciones ni reconciliación, un universo de la pura amenaza. Todo el ser de esta amenaza consiste en aproximarse indefinidamente con una desmesura que no puede ser soportada. Sin embargo, ningún núcleo de peligro positivo puede asignársele; no hay nada que amenace en el corazón de esta inminencia, sino ella misma y sólo ella en su vacío perfecto. (Foucault, 1999b, p.198)

No hay una amenaza concreta, sino el vacío absoluto de lo innombrable. El temor que se genera es el temor ante el abismo inconmensurable, allí el peligro que experimenta Alicia es del alejamiento, que implica el viaje hacia lo impensado: Carroll ha materializado los intersticios en blanco –la muerte y la sin razón- que se le han interpolado a los conocimientos y al lenguaje de la razón Clásica.[6] ¿No es cierto que "el sueño de la razón produce monstruos"[7]?

> "This must be the wood", she said thoughtfully to herself, "where the things have no names. I wonder what'll become of *my* name when I go in?" [...]
> "Well, at any rate it's a great comfort," she said as she stepped under the trees, "after being so hot, to get into the –into the– into *what*?" she went on rather surprised at not being able to think of the word. "I mean to get under the–under the–under *this*, you know!" putting her hand on the trunk of the tree.

---

[6] La novela surge en su totalidad como la práctica discursiva del intersticio en blanco y el punto de fuga que se ha insertado en lo conocido a partir de la *episteme* moderna.
[7] Litografía de Francisco de Goya, perteneciente a la *Serie de los caprichos* (1797).

> "What *does* it call itself, I wonder? I do believe it's got no name–why, to be sure it hasn't!" (Carroll, 1994, p.162-163)

Alicia está por transitar la máxima transgresión del lenguaje. Su primera preocupación es qué pasará con ella, con su nombre, cuando entre en semejante dimensión. Esta angustia responde a una concepción representativa de la realidad. Si Alicia pierde su nombre, su identidad ¿podría también llegar a desaparecer ella en este espacio del vacío? La desaparición del régimen representativo implica también una aniquilación del sujeto filosófico. Ahora, en el vacío "el lenguaje puede propagarse al infinito, mientras el sujeto, -el 'yo' que habla- se fragmenta. Se desparrama y se dispersa hasta desaparecer en este espacio desnudo".(Foucault, 2000, p.10) No es casual la preocupación de Alicia, ella como sujeto vive una experiencia del afuera, lejos de todo código o entendimiento posible. Cuando entra al umbral, vemos cómo se le hace imposible nombrar el Bosque que transita o el árbol sobre el cual se apoya. En este momento se han aniquilado las formas y las significaciones, es un espacio en el que la palabra es del todo imposible. Pero, el texto "no desaprovecha la ocasión de hablar del silencio: como si este fuera la meta de todo el discurso".(Foucault, 1973, p.166) Hablar del silencio en el ámbito del vacío es manifestar una voluntad. Alicia en el espacio del umbral, llega a afirmar que las cosas no tienen nombre. Entonces, evocar las palabras sustantivas es imposible, pero no la expresión de la voluntad accional de quien transita el umbral. El vacío y el olvido forman el evento discursivo en esta instancia. Por eso en el momento en el que el discurso deja de estar en el centro de un pensamiento representativo para dirigirse al ser mismo del lenguaje y volver el pensamiento hacia el afuera, se teje un lenguaje

> [...] sobre el afuera de todo lenguaje, palabras sobre la vertiente invisible de las palabras [...] escucha no tanto de aquello que se pronuncia en su interior, cuanto del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que está continuamente deshaciéndolo, discurso sobre el no-discurso de todo lenguaje, ficción del espacio invisible donde aparece. (Foucault, 2000, p.30-31)

Toda esta instancia construye un discurso sobre el silencio del lenguaje aniquilado y el olvido profundo que implica transitar el afuera. Viajar a otros mundos que se han edificado arbitrariamente en la palabra, como lo hace Alicia, implica olvidar el nuestro. Sólo así se puede aprehender la ley interior de un universo que nada tiene que ver con nuestras jerarquías de pensamiento. Veamos a quien conoce Alicia dentro del umbral:

> "What do you call yourself?" the Fawn said at last. Such a sweet soft voice it had!
> "I wish I knew!" thought poor Alice. She answered, rather sadly, "Nothing just now."
> "Think again," it said: "that wo'n't do."
> Alice thought, but nothing came of it. "Please, would you tell me what *you* call yourself?" she said timidly. "I think that might help a little."
> "I'll tell you, if you'll come a little further on," the Fawn said, "I can't remember *here*." (Carroll, 1994, p.163-164)

Alicia se encuentra con el tierno Cervato en medio del Bosque. Ninguno de los dos puede identificarse, porque se encuentran en una espacialidad en la que el nombre es una realidad imposible. Sin embargo, se vuelve a comprobar que en este espacio del vacío, los personajes pueden comunicar su voluntad. En este caso manifiestan querer saber sus nombres respectivos; de la misma manera que Alicia al entrar no pudo nombrar el árbol o el Bosque, pero sí sus afirmaciones accionales que se construyeron con los verbos. Esto nos evidencia que el lenguaje moderno es un lenguaje que corresponde más a la voluntad del verbo que a la realidad representativa del nombre o las palabras. El Cervato especifica que si ella lo sigue, más adelante podrá decirle su nombre. Entonces lo único posible en un espacio sin palabras nominales es la voluntad accional de quien lo transita, así como en los ejemplos anteriores, la anulación de los significados se convalidaba en el placer sonoro del sujeto que pronunciaba las palabras huecas. Veamos qué sucede al final de este tránsito:

> So they walked together through the wood, Alice with her arms clasped lovingly round the soft neck of the Fawn, till they came out into another open field, and here the Fawn gave a sudden

> bound into the air, and shook itself free from Alice's arm. "I'm a Fawn!" it cried out in a voice of delight. "And dear me! You're a human child!" A sudden look of alarm came into its beautiful brown eyes, and in another moment it had darted away at full speed. (Carroll, 1994, p.164)

El Cervato y Alicia recorren el Bosque abrazados, con ternura. Pero cuando llegan al final del umbral, el Cervato se reconoce a sí mismo como Cervato y reconoce a Alicia como una niña humana. Al nombrarse y nombrarla sale corriendo alarmado y despavorido, porque en el espejo la realidad es una realidad del lenguaje. El espacio que acaban de transitar es un espacio encantado, allí eran dos voluntades neutras sin ninguna identificación. ¿No podríamos decir que de alguna manera ambos personajes estaban poseídos y seducidos por esta espacialidad del fin del límite? No podemos dejar de aludir nuevamente a Odiseo y su tránsito en el umbral de las sirenas. Así como las series parten de los umbrales iniciales, también pueden poseer umbrales internos. Es por eso que aunque la obra se edifica como un constructo lingüístico sobre un espacio vacío, no deja nunca de hablar de ese vacío y de evidenciarlo como producto de las transgresiones verbales. Este umbral del Bosque, es muy similar al de las entradas, pero es más transgresor aún y apunta a lo que está completamente fuera de lo clasificable. Este umbral es la distancia dentro de la distancia.

Maurice Blanchot (1992) en su obra *El libro que vendrá* sostiene que el canto de las sirenas "era una distancia y lo que revelaba era la posibilidad de recorrer esa distancia, haciendo del canto ese movimiento hacia el canto y de ese movimiento la expresión del supremo deseo". (p.10) El Cervato y Alicia recorren un espacio que materializa la distancia y en el cual sólo sus voluntades accionales y desplazamientos son posibles. Esto es el deseo, si entendemos que "el deseo, precisamente, es esta relación con la imposibilidad". (Blanchot, 1992, p.92) Ambos personajes transitan el afuera, estableciendo una relación directa con lo imposible, con el no lenguaje que se forma en el vacío. Tras alcanzar este lugar el sujeto puede aniquilarse, ya que este canto abismal, "una vez oído abría en cada palabra un abismo fascinante por donde se aspiraba a desaparecer."(Blanchot,

1992, p.92) El Cervato y Alicia se borran en este umbral, al transitarlo sin identidad. La literatura moderna se edifica sobre la brecha de lo inconmensurable e inabarcable, de lo que se le escapa al pensamiento occidental. Sólo tras abandonar el Bosque ambos personajes se reconocen y separan al percatarse de sus esencias. Nuevamente vemos, en relación con el texto homérico, que ya no hay que vencer el canto mediante la terquedad, la prudencia o el atamiento del héroe al mástil. Al contrario, hay que dejarse poseer por la distancia e incluso desearla, ya que es la única forma de transitar las alteridades del País de las Maravillas o del Mundo del Espejo.

Aunque esta instancia del relato evidencia de manera muy explícita una experiencia de la muerte y el afuera, todo el relato y las aventuras de Alicia se construyen en base a esta transgresión fundamental. Las series están edificadas sobre esa brecha que en *La Odisea* se ubica específicamente en el canto de las sirenas. Este umbral abismal es el espacio en el que se despliega la literatura moderna. Y todo esto puede ocurrir gracias a una condición lingüística. ¿Es de extrañarnos que en el siglo XIX la filología se convierta en la forma moderna de la crítica, si entendemos que esta disciplina analiza los que se dice tras los discursos?. En la *episteme* moderna "lo que se descubre no es la soberanía de un discurso primero, es el hecho de que nosotros estamos, antes aun de la menos palabra nuestra, dominados y transidos ya por el lenguaje". (Foucault, 1998, p.292) Esta fuerza que adquiere el lenguaje en la Modernidad, de regir la vida de los hombres nos revela la muerte de Dios y el fin de la hegemonía de la razón. ¿Es que puede hablarse de Dios o de orden en las series de Alicia? Si Dios y el orden no han muerto en la madriguera o en el espejo, han muerto en el Bosque del Espejo. Allí se aniquila la divina designación adánica del lenguaje y cualquier anhelo de una Torre de Babel o de una Enciclopedia infinita para depositar las clasificaciones racionales del cosmos. La interpretación ya no va del mundo a las signaturas divinas, como sí fue en la *episteme* renacentista; tampoco del mundo a las taxinomias: "la nuestra, en todo caso la que se formó en el siglo XIX, va de los hombres, de Dios, de los conocimientos o de las quimeras, a las palabras que los hacen posibles". (Foucault, 1998, p.292)

El Bosque sin nombres se edifica sobre la distancia que se anulaba en las confrontaciones para erigir los monstruos del lenguaje. El pasaje materializa el vacío de los nombres y el fin de la era representativa. Este espacio se acerca como distancia y en lugar de abolirla la abre y mantiene abierta. En la galería de Carroll, el Bosque sin nombres nos revela un factor crucial que lleva a la literatura a su condición de positividad. Una vez que se acaba la hegemonía del discurso filosófico-representativo, el lenguaje se despliega en un espacio vacío que le otorga su ámbito de disciplina y lo demuestra. Debe construirse allí porque no está sustentado ni por la condición divina ni instrumental del lenguaje, cuando era el medio de la razón. La positividad es el umbral en el cual el lenguaje puede extenderse o aniquilarse sin límites, es "el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto" (Foucault, 2000, p.24-25), porque este espacio es "el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente". (Foucault, 2000, p. 25)

CAPÍTULO V

JUEGO

Una vez que el lenguaje ha traspasado el umbral, para recrearse en los intersticios en blanco, este puede comenzar a jugar. El lenguaje de las series es fundamentalmente lúdico. Esta naturaleza juguetona del lenguaje de Carroll le ha adjudicado en la tradición la condición de literatura infantil. No nos proponemos negar esta afirmación, sólo cuestionarla. Creemos que las series de Alicia no son simples disparates infantiles, sino textos que tienen que ver con un nuevo ser del lenguaje, las modalidades del discurso, la fractura del pensamiento Occidental y el nuevo ámbito disciplinario de la literatura en la Modernidad que se instaura como práctica discursiva.

Debemos siempre insistir en que la organización de la exposición de este trabajo es una arbitrariedad que nos facilita su desarrollo. Lidiamos con un texto sumamente fragmentado y discursivo y además hemos procurado desmenuzar sus enunciados para atenernos a una metodología arqueológica. De allí que armar este trabajo no es un proceso muy distinto al de armar un juego de lego. Estamos jugando con piezas que son dos caras de la misma moneda en el texto moderno: lenguaje y espacialidad. Hemos titulado el quinto capítulo "Juego" para dar cuenta de las máximas arbitrariedades del lenguaje, aquellas que dislocan los conceptos para recrearlos en la otredad. Pero, ¿no son las confrontaciones juegos lingüísticos también? ¿No vimos una reelaboración de conceptos en los estudios de la Falsa Tortuga o en los Insectos del Espejo? Sin duda. Hemos comenzado por la "Confrontación", porque nos parece un uso empírico del lenguaje que demuestra claramente las características fundamentales que éste adquiere en la Modernidad: polisemia, exterioridad y autonomía. Vimos cómo en "Confrontación" ya estaba presente el abismo que se materializa en "Vacío"; así como en "Juego" volveremos a aludir a la confrontación y al vacío. No es muy fácil dividir esas categorías, si entendemos que el vacío y la confrontación son *a prioris* del

conocimiento en la Modernidad y están presentes en la esencia y naturaleza de su lenguaje. En las instancias que analizaremos a continuación podemos toparnos con otras formas de confrontación, pero más que el proceso lingüístico confrontativo que se utiliza para erigir monstruos del lenguaje a partir de la polisemia, nos interesa dar cuenta de un lenguaje que se construye como máxima arbitrariedad y que se manifiesta explícitamente como un lenguaje lúdico. Todo para desembocar en un poema, bastante célebre por su enigma, titulado "Jabberwocky".

Hemos establecido la confrontación razón-sin razón como un *a priori* fundamental en la *episteme* moderna. Carroll elabora el libro del *nonsense* o sin sentido y su lenguaje se despliega en la exterioridad de lo representable. ¿Esta exterioridad no está inevitablemente ligada a la locura? O más bien ¿no es en sí misma el espacio de la locura? Tomamos el término locura con la acepción de ámbito ilimitado de suprema transgresión; como aquello que la razón dieciochesca no pudo tabular y por ende, como aquello que Carroll denomina *nonsensical*[1]. Veamos lo que al respecto dice el Gato de Cheshire:

> "What sort of people live about here?"
> "In that direction", the Cat said, waving its right paw, round, "lives a Hatter: and in that direction", waving the other paw, "lives a March Hare. Visit either you like: They're both mad."
> "But I don't want to go among mad people," Alice remarked.
> "Oh, you ca'n't help that," said the Cat, "or you wouldn't have come here."(Carroll, 1994, p.65)

En las palabras del Gato de Cheshire se reafirma el espacio del relato de Carroll como el ámbito de la locura. El Gato sabe que a donde sea que Alicia vaya se encontrará con gente, espacialidades y palabras locas. El Gato revela la condición moderna del texto literario: éste está vinculado con la locura porque la ha asumido como ese espacio en blanco, vacío, inconmensurable donde se despliega. Este espacio es el que hemos señalado como la ruptura que resquebrajó la razón ilustrada del siglo XVIII, fracturándola para dar cuenta de otros ámbitos

[1] No utilizamos el término para aludir a la enfermedad mental exactamente.

también reales: la imaginación, el misterio, los sueños, lo indescifrable, lo decodificable, lo lúdico, la no-verdad, la *poiesis*, el artificio y el engaño.

Entonces, el texto de Carroll es una manifestación más de lo que en la *episteme* moderna, tras la irrupción de las positividades, (con sus espacialidades vacías e ilimitadas y sus lenguajes posibles) y con el fin de la representación como *a priori*, se concibe como "artístico". La obra es esencialmente creación, pero no en el sentido mimético, sino como un ente en sí mismo. Se nos manifiesta como un campo de acción, como un juego que dialoga con la vida -desde su remota distancia e irremediable imposibilidad. El texto de Carroll no hace más que transgredirse a sí mismo, a la vez que transgrede todo lo conocido y lo posible. Sólo le importa hacer alarde de la autonomía total que le ha otorgado el nuevo ser del lenguaje. Por eso la obra tiene su campo de concomitancia en la positividad de la filología, aunque se instaure como una anti-filología al representar lenguajes, espacios y movimientos imposibles. Entonces el texto se regodea y obtiene su máximo orgullo al develarse como simulacro. Alicia no puede sino sumergirse en esta espacialidad de la locura y lo sin sentido hasta perderse a sí misma.

> Alice didn't think that proved it at all: however, she went on: "And how do you know you' re mad?"
> "To begin with," said the Cat, "a dog's not mad. You grant that?"
> "I suppose so," said Alice.
> "Well, then," the Cat went on, "you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now *I* growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad."[...]
> "All right" said the Cat; and this time it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone.
> "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 ever saw in all my life!" (Carroll, 1994, p.66-67)

El pasaje profundiza en la significación de la locura. El Gato afirma estar loco al comportarse al revés que un perro. Inicialmente podríamos entender el espacio loco como un espacio del revés o la inversión. Pero a Carroll no le interesan los dobles. Volvamos a evidenciar lo que vimos en el umbral del espejo.

El Gato se comporta al revés que los perros, no que los gatos. Esto nos coloca frente a una arbitrariedad, no una inversión de realidades. El Gato también aparece y desaparece, acto que corresponde al juego engañoso de todo el texto. El texto es un simulacro porque nada de lo que contiene tiene que tener un punto de referencia en lo real. La locura genera la posibilidad de transgredir y generar otra realidades, que a su vez son absolutamente cabales dentro de esta espacialidad. En el siglo XIX,

> [...] la locura apareció [...] como una prodigiosa *reserva* de sentido[...] se trata de una figura que retiene y suspende el sentido, dispone un vacío en el que no se propone sino la posibilidad aún incumplida de que tal sentido venga a instalarse en él, o tal otro, o incluso un tercero, y de este modo quizás hasta el infinito. (Foucault, 1999b, p.275)

Este juego arbitrario *ad infinitum* con los sentidos es el juego que expondremos en este capítulo. Si la razón le adjudica a un término un sentido, una representación o doble, la sin razón o locura puede adjudicarle a un significante x número de significados. Los episodios que examinaremos a continuación son juegos de la locura, disparates que son posibles en el lenguaje moderno. No son palabras atadas por los cabellos, sino instancias en las que se evidencia que "la locura occidental se ha convertido en un no lenguaje" porque se ha vuelto "una matriz del lenguaje que, en sentido estricto, no dice nada"(Foucault, 1999b, p.275), pero en el texto literario crea situaciones y definiciones concretas. Este juego que emerge en el texto implica necesariamente un abandono total del lenguaje dialéctico que iba del pensamiento a la filosofía y, por ende, a la elaboración discursiva del pensamiento. Por eso insistimos en que el viaje de Alicia es una travesía verbal que va hacia lo impensado. Veamos una muestra de cómo la significación del lenguaje se convierte en un juego:

> [...] "they gave it to me –for an-unbirthday present."
> "I beg your pardon?"Alice said with a puzzled air.
> "I'm not offended," said Humpty Dumpty.
> "I mean, what is an un-birthday present?"

> "A present given when it isn't your birthday, of course." (Carroll, 1994, p. 195)

El juego de Humpty Dumpty muestra las posibilidades infinitas de significación, a la vez que devela una creación arbitraria de vocablos no existentes pero sí posibles. Así como existe un "regalo de cumpleaños" *–birthday present,* podría existir un "regalo de no-cumpleaños" *–un-birthday present* para designar aquellos regalos que se otorgan fuera de la fecha de nacimiento. Se elabora una posibilidad nueva a partir de una frase de uso convencional, al colocarle un complemento de negación sintácticamente correcto y posible en la organización formal del lenguaje. Vemos cómo al repetir la frase *birthday present,* en el contexto literario de la obra se genera otra palabra. Esto da cuenta de que "el lenguaje sólo habla a partir de una carencia que le es esencial". (Foucault, 1973, p.187) Pareciera siempre que el lenguaje tiene menos palabras que cosas que enunciar[2].

> Y el 'juego' de esta carencia se lo siente en el hecho (límite y principio a la vez) de que la misma palabra puede decir dos cosas diferentes, y que la misma frase repetida puede tener otro sentido. De aquí deriva todo el vacío proliferante del lenguaje, su posibilidad de decir las cosas –todas las cosas- [...] pero de aquí se desprende también su poder de engendrar por la simple repetición de sí mismo, cosas nunca dichas, ni oídas, ni vistas. (Foucault, 1973, p.187)

Aunque en la realidad objetiva no exista tal cosa como un regalo de no-cumpleaños, es algo que existe y tiene relevancia en el lenguaje de las series. Veamos otra significación recreada arbitrariamente:

> Here one of the guinea-pigs cheered, and was immediately suppressed by the officers of the court. (As that is a rather hard word, I will just explain to you how it was done. They had a large canvas bag, which tied up at the mouth with strings: into this they slipped the guinea-pig, head first, and then sat upon it. (Carroll, 1994, p.109)

---

[2] No es ilógico si tomamos en cuenta que este lenguaje debe dar cuenta y designar nuevas realidades, nuevos ámbitos y espacios que nada tienen que ver con lo conocido u objetivo.

Carroll se vale del sentido literal del verbo suprimir. Éste convencionalmente alude a poner un fin a una actividad o existencia. Nos encontramos nuevamente en el espacio de la corte disparatada. Uno de los Conejillos de Indias aclama algo en un momento tan "solemne", siendo parte del jurado. Por su mala conducta debe ser suprimido y esto equivaldría a ser detenido y suspendido de su cargo jurídico. Pero Carroll, de forma humorística, explica que el Conejillo es suprimido por los oficiales de la siguiente manera: lo colocan de cabeza en una bolsa, le atan la boca y se sientan sobre él. El texto crea una ilustración ficcional sobre el sentido literal de la acción de suprimir a un miembro del jurado. Explora los límites de la significación, a la vez que restituye el lenguaje con una forma idéntica, pero del otro lado de la muerte . Así nace la invención pura del canto en un lenguaje inhumano. ¿No es esta la promesa del canto de las sirenas? Recordemos que la fascinación no nace del canto actual de las sirenas, sino de lo que prometen que será el canto del segundo lenguaje. El lenguaje de las series es el canto posterior a la muerte, materializada en el umbral del Bosque sin nombres y en los umbrales de la madriguera y el espejo.

> Escribir en el siglo XIX se convirtió en una palabra que inscribía en ella su principio o desciframiento; o en todo caso, que suponía, bajo cada una de sus frases, bajo cada una de sus palabras, el poder de modificar soberanamente los valores y las significaciones de la lengua [...] De ahí la necesidad de estos lenguajes segundos [...] ya no funcionan como adiciones exteriores a la literatura (juicios, mediaciones...); en adelante, forman parte, en el corazón de la literatura, del vacío que instaura en su propio lenguaje; son el movimiento necesario, pero necesariamente inacabado por el que la palabra es conducida a su lengua, y por el que la lengua es establecida sobre la palabra.
> De ahí también esa extraña vecindad de la locura y la literatura [...] la locura no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra [...] designa la forma vacía de donde viene esa obra, es decir, el lugar. (Foucault, 1999b, p.276)

Estos lenguajes segundos, que modifican los valores y significaciones son la promesa del canto. Para que esto sea posible es necesario que la lengua se establezca sobre la palabra, para que ésta signifique lo que la voluntad del sujeto

desee que signifique (en este caso la voluntad de nuestro autor). Este es el juego de los significados. Para que éste pueda llevarse a cabo ha sido indispensable una inversión de la noción de Creador y criatura, una vez que se supera la noción de Dios, como supremo conductor de todas las designaciones[3]. En la *episteme* moderna la criatura se instaura como supremo Creador. Es precisamente en la obra literaria donde el autor despliega sus dominios. Veamos otra instancia en la que se manifiesta este dominio sobre las significaciones, para generar otros significados:

> "I only wanted to see what the garden was like, your Majesty "
> "That's right," said the Queen, patting her on the head, which Alice didn't like at all: "though, when you say 'garden' *–I've* seen gardens, compared with which this would be a wilderness."
> Alice didn't dare to argue the point, but went on: "-and I thought I'd try and find my way to the top of that hill–"
> "When you say 'hill'," the Queen interrupted, "*I* could show you hills, in comparison with which you'd call that a valley."
> "No, I shouldn't," said Alice, surprised into contradicting her at last: "a hill *ca'n't* be a valley, you know. That would be nonsense-"
> The Red Queen shook her head. "You may call it 'nonsense' if you like," she said, "but *I've* heard nonsense, compared with which that would be as sensible as a dictionary!" (Carroll, 1994, p.149-150)

Este pasaje nos presenta una juego de comparaciones inventadas. Existe el referente inmediato que están presenciando Alicia y la Reina Roja y el referente oculto al cual alude la Reina. Cada frase que exponga Alicia, tendrá una contraparte en la comparación exagerada y arbitraria de la Reina. Veamos cada caso:

a- Alicia afirma que quería ver el jardín *(garden)* y la Reina refuta diciéndole que ha visto jardines comparados con los cuales este sería un yermo *(wilderness)*. El referente de la Reina, son esos otros jardines que no tienen sino una existencia y referencia verbal. Es sólo una realidad inherente a las palabras y al acto de enunciarlas, pero no es explícita e incluso podría no ser cierto, más que

[3] Dios pasa a ser un concepto en la *episteme* clásica

como realidad verbal. Pero no podemos decir que este no sea un enunciado posible.

b- Alicia al decir la palabra colina *(hill)* es interrumpida por la Reina quien afirma que podría mostrarle colinas en comparación con las cuales esta sería un valle *(valley)*. Por supuesto, ante tal afirmación, Alicia argumenta que una colina nunca podría ser un valle, ya que eso sería un disparate –*nonsense*. En este enunciado ya incursionamos en la locura. Sabemos que es objetivamente cierto lo que afirma Alicia, y lingüísticamente posible (¡lingüísticamente todo es posible!) lo que dice la Reina.

c-Ante el disparate que señala Alicia, la Reina argumenta que ha escuchado disparates –*nonsense* a cuyo lado este sería tan preciso como un diccionario -*dictionary*. La Reina está consciente de que el lenguaje no tiene límites. Puede prefigurarse infinitamente absurdo y sustentarse en su propia realidad verbal.

Hay que notar cómo este proceso de comparaciones absurdas sin un referente claro, forma una derivación hasta desembocar en el nudo del lenguaje. Tanto así que se termina instaurando una discusión en torno al *nonsense*. En esencia, lo que se está planteando en este pasaje es la libertad absoluta del lenguaje y cómo éste puede modificar sus sentidos y directrices infinitamente, al desplegarse sobre un espacio vacío y loco que permite su juego. Éste se ha desprendido de la realidad, ha adquirido el poder en el texto literario para emprender (como sujeto y objeto) una infinitud de nuevas posibilidades. Nos encontramos siempre frente a la frontera transgredida del lenguaje tradicional. De allí la importancia en la obra de aquello que no es racionalizable. El *nonsense* es tan firme y real como cualquier otra realidad. Los discursos locos, sin sentido, son la expresión pura de la posibilidad de aquello que sólo existe refugiado en la palabra. Veamos otra instancia del juego verbal.

> [...] "and it's my turn to choose a subject–" ("He talks about it as if it was a game!" thought Alice.) "So here's a question for you. How old did you say you were?"
> Alice made a short calculation, and said "seven years and six months."

> "Wrong!" Humpty Dumpty exclaimed triumphantly. "You never said a word like it!"
> "I thought you meant 'How old *are* you?'" Alice explained
> "If I'd meant that, I'd have said it," said Humpty Dumpty.
> Alice didn't want to begin another argument, so she said nothing . (Carroll, 1994, p.194)

Las conversaciones entre Alicia y Humpty Dumpty se desarrollan de forma lúdica. Humpty Dumpty exclama que ahora es su turno de escoger un tema de conversación y Alicia señala que *he talks about it as if it was a game*[4]. Es que en el texto de Carroll las conversaciones son explícitamente juegos. A continuación Humpty Dumpty le pregunta a Alicia *How old did you say you were?*[5]y cuando Alicia responde la pregunta Humpty Dumpty exclama *Wrong!*[6], ya que Alicia antes de ese momento nunca había dicho nada semejante. Entonces, el juego se trata de ver los trucos del lenguaje, según la construcción de las frases. Humpty Dumpty no le ha preguntado a Alicia, como ella pensó, *How old are you?*[7]sino que le ha jugado un truco para ver si ella caía o no en el juego lingüístico. Por eso le especifica que si él hubiese querido preguntarle por su edad lo hubiese hecho directamente (*If I'd meant that, I'd have said it*) . Ante tales discusiones Alicia permanece en silencio. Veamos qué sucede a continuación:

> "Seven years and six months!" Humpty Dumpty repeated thoughtfully. "An uncomfortable sort of age. Now if you'd asked my advice, I'd have said 'Leave off at seven' –but it's too late now."
> "I never ask advice about growing," Alice said indignantly.
> "Too proud?" the other enquired.
> Alice felt even more indignant at this suggestion. "I mean", she said, "that one ca'n't help growing older."
> "*One* ca'n't, perhaps," said Humpty Dumpty; "but *two* can. With proper assistance, you might have left off at seven." (Carroll, 1994, p.195)

Se parte de una afirmación lógica para confrontarla con un enunciado lúdico, que se genera de ella. Humpty Dumpty, escandalizado ante la edad de

---

[4] "Él habla como si se tratase de un juego."
[5] Literalmente "Qué edad dijiste que tenías?"
[6] "¡Te equivocaste!" o "Incorrecto!"
[7] "¿Qué edad tienes?"

Alicia (siete años y seis meses) le sugiere que ha debido de quedarse con siete años de edad. Ante tal afirmación, Alicia le responde *one ca'n't help growing older*[8]. Humpty Dumpty confronta el "Uno" –*one* que, en la afirmación de Alicia, enuncia el pronombre indefinido que se refiere a una persona o cosa, y lo sustituye arbitrariamente por el "uno" –*one* que se refiere al pronombre numeral. De allí su declaración ficcional y disparatada: *"One ca'n't, perhaps...but two can. With proper assistance, you might have left off at seven."*[9] Así vemos como el lenguaje de Humpty Dumpty lúdicamente desplaza los sentidos, pero valiéndose de la arquitectura interior y la fonética del lenguaje. Desplazar un pronombre indefinido por un pronombre numeral nos refleja que la escritura literaria es "un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante" (Foucault, 1999b, p.256) y que, aunque esta experiencia no puede darse más que en la exterioridad de los usos convencionales del lenguaje, se apega a la normativa formal y al funcionamiento sintáctico e interno del lenguaje. La escritura "siempre está en un proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas, y de este modo pasa al afuera." (Foucault, 1999b, p.256)

Es una constante en las series el cuestionamiento del concepto tradicional del tiempo en un tono jocoso, como el de Humpty Dumpty y el crecimiento en años de Alicia. Es lógico que si una obra literaria que se ha erigido como un ámbito que envuelve lo imposible, con un lenguaje y espacio ilimitado, también pueda modificar su concepto de temporalidad. ¿El cuestionamiento del tiempo no es otro gran tema de la Modernidad? El texto acapara estas interrogantes propias del ser de lo Moderno, pero las despliega bajo un tono superficialmente ligero y jocoso. Veamos otra instancia en la que el lenguaje recrea un juego explícito con el concepto de tiempo:

---

[8] "uno no puede evitar el crecimiento".

[9] "Puede que uno no pueda...pero dos pueden. Con los auxilios necesarios podrías haberte quedado para siempre en los siete años".

> Alice sighed wearily. "I think you might do something better with the time", she said, "than wasting it in asking riddles that have no answers".
> "If you knew Time as well as I do", said the Hatter, "you wouldn't talk about wasting *it*. It's *him*."
> "I don't know what you mean," said Alice.
> "Of course you don't!" the Hatter said, tossing his head contemptuously. "I dare say you never spoke to Time!"
> "Perhaps not," Alice cautiously replied; "but I know I have to beat time when I learn music."
> "Ah! That accounts for it," said the Hatter. "He won't stand beating. Now if you only kept in good terms with him, he'd do almost anything you liked with the clock. (Carroll, 1994, p.71)

La Liebre de Marzo y el Sombrerero proponen a Alicia adivinanzas sin solución. En el mundo de Alicia esto es, sin duda, una pérdida de tiempo. Tiempo, *time*, forma en inglés un sustantivo de género neutro. De allí que Alicia se refiera al tiempo con el pronombre *it* que se utiliza para los neutros:

I think you might do something better with the **time**", she said, "than wasting **it**...
(sustantivo neutro) (pronombre neutro)

Sin embargo, el Sombrerero corrige a Alicia ya que si ella hubiese hablado con *Time* no hablara de *it* sino de ***him***, que correspondería al pronombre masculino que sustituiría al sustantivo Tiempo. Lo que ocurre es que el Sombrerero conoce a *Time*. El tiempo ahora pasa a ser una figura humanizada en el relato y es masculino según la afirmación arbitraria del Sombrero quien dice conocerlo. La ficción del texto nos genera esta arbitrariedad, que sólo tiene sentido dentro del mundo maravilloso y transgresor. Esta asignación arbitraria de géneros es una modificación de la significación y del sentido tradicional del concepto de tiempo. Por ende, es un juego conceptual.

Alicia, ante la confusión extraña de la situación, genera una confrontación. En inglés el verbo *beat* puede significar golpear, dar una paliza, pero *beat* también puede significar marcar el tiempo. Alicia afirma que aunque no ha conocido al Tiempo si lo ha marcado al estudiar música. Por supuesto, el Sombrerero toma el significado de golpear y dice que si no golpeara al tiempo, éste le obedecería a su

antojo. En esta confrontación se enfrentan los significados de dos vocablos que enarmonizan al tener la misma ortografía y pronunciación. Esto abre la oportunidad de elaborar una nueva definición del tiempo a partir del lenguaje. Carroll está consciente de que el tiempo es arbitrario e impredecible, se fragmenta sin seguir un curso lineal hacia el futuro a la vez que expone que "el lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera."(Foucault, 1999b, p.80) En la confrontación *beat* (golpe)-*beat* (marcar el tiempo, pulsación), *beat* podría representar el ritmo último del texto, ya que éste fragmenta la noción del tiempo en una música de esferas. Nos referimos a las instancias verbales que se configuran en las distintas espacialidades del relato. El texto, gracias a la libertad del lenguaje, construye múltiples mundos internos. Estas realidades diferentes coexisten en las series, aunque correspondan a tiempos distintos, de allí el ritmo de la música de esferas de Carroll. Por eso nos aproximamos a las series mediante sus instancias, entendiendo la obra de Carroll como una obra que busca la serialidad y no el continuo.

Volvamos al episodio con Humpty Dumpty. Consideramos que en esta esfera del relato se ubica el máximo juego con el lenguaje. Veamos cómo Humpty Dumpty define las palabras, ahora que estamos familiarizados con sus arbitrariedades:

> "I don't know what you mean by 'glory'," Alice said.
> Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't–till I tell you. I meant 'there's a nice knock-down argument for you!'"
> "But 'glory' doesn't mean 'a nice knock down argument'," Alice objected.
> "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." (Carroll, 1994, p.196)

Carroll pregona en la voz de Humpty Dumpty, la capacidad de asignarle a las palabras significados y etimologías disparatadas y arbitrarias, alejadas de su contenido representativo convencional. Humpty Dumpty nos advierte que cuando él utiliza una palabra, ésta significa lo que él desea que signifique, *neither more nor less*[10]. El pasaje manifiesta la polisemia y la libertad absoluta del lenguaje, pero de forma exagerada y definitiva. De la afirmación de Humpty Dumpty se declara que en la significación de las palabras importa *which is to be master*[11]. El lenguaje puede significar lo que cada quién desee. De allí comprobamos que "no en su sentido, no en su materia verbal, sino en su *juego,* una palabra es transgresiva."(Foucault, 1999b, p.273) Así vemos cómo cuando Alicia le manifiesta a Humpty Dumpty que no entiende qué es lo que quiere decir con gloria –*glory* , éste le dice que no puede saberlo hasta que él se lo diga y define el término como *a nice knock down argument.*[12] Esto es, sin duda, el juego de las definiciones.

En su estudio de lógica, *Symbolic Logic,* Carroll afirma en la nota dos su "Appendix, addressed to teachers" :

> The writer, and editors of the Logical text-books which run in the ordinary grooves-to whom I shall hereafter refer by the (I hope inoffensive title) "The Logicians" –take, on this subject, what seems to me to be a more humble position than is at all necessary. They speak of the Copula of a Proposition with "bated breath", almost as if it were a living, conscious Entity, capable of declaring for itself what it chose to mean, and that we, poor human creatures, had nothing to do but to ascertain *what* was its sovereign will and pleasure, and submit to it.
> In opposition to this view, I maintain that any writer of a book is fully authorised in attaching any meaning he likes to any word or phrase he intends to use. If an author saying, at the beginning of his book "Let it be understood that by the word *'black'* I shall always mean *'white'* and that by the word *'white'* I shall always mean *'black'* ," I meekly accept his ruling, however injudicious I may think it.
> And so, with regard to the question whether a Proposition is or is not to be understood as asserting the existence of its Subject, I maintain that every writer may adopt his own rule, provided

[10] "Ni más ni menos"
[11] "Quién es el amo."
[12] "Un buen argumento aplastador" (derrocador)

> of course that it is consistent with itself and with the accepted facts of Logic.
> (http://durendal.org:8080/lcsl/lcsl195.html p.1)

Carroll declara explícitamente la autonomía de la ficción creada y del uso del lenguaje en el ámbito literario. Desmonta la idea de Proposiciones soberanas, ya que, como declaraba Humpty Dumpty, *The question is...which is to be master*. Se opone a la idea de que las palabras y proposiciones sean Entidades autónomas, capaces de declarar sus significados por encima de la voluntad del hombre, como si "nosotros, fuésemos unas pobres criaturas humanas sin nada más que hacer que someternos a su soberanía". Esto nos lleva nuevamente al tema de la voluntad de quien habla sobre las significaciones y el fin del *a priori* de la representación. Carroll afirma el dominio del autor sobre la significación y el uso de palabras y proposiciones. Él impone sus normas, y estas deben ser aceptadas, siempre que sean consistentes consigo mismas y con los hechos admitidos de la lógica. De allí que si un autor distingue que cuando dice 'blanco' quiere decir 'negro' y vice-versa, el lector debe someterse ante tal arbitrariedad. Cada escritor puede imponer sus propias normas.

Las arbitrariedades posibles en la obra no deben extrañarnos si hemos establecido que el texto se despliega sobre un espacio en blanco, vacío que debe ser recubierto con la realidad novelesca. En este espacio el autor disfruta el privilegio del origen y por ende "the author is authoritative. He not only is 'the person whose authority a statement is made' but also is 'the one who has authority over others, a director, a ruler, a commander [...] the author *owns* his work; it is his personal possession". (Taylor, 1984, p.80) Si el autor es el amo y la máxima autoridad sobre la realidad creativa de su obra, hemos pasado de la *mimesis* a la *poiesis*[13]. Es parte del tránsito entre la *episteme* clásica y la Moderna. No podemos dejar de ver la ausencia de dos de los grandes pilares de la unidad en Occidente:

[13] *Poiesis* se refiere al acto de crear algo, producido, único en sí mismo, artificial. Se opone al criterio de *mimesis*, imitación y representación.

Dios y la razón. Ya no se trata de representar la realidad divina o racional[14], el autor, el creador de la ficción se ha erigido como un pequeño dios. "With the transition from mimesis to poiesis, the locus of creativity shifts from the divine to the human". (Taylor, 1984, p.84) La obra es ahora un constructo del hombre, aunque no debe representarlo, ya que la realidad no está conducida por el orden de la razón o de Dios. El autor despliega sus dominios en su maestría de los procesos creativos; la autoría se entiende como algo genuinamente inventado, ingenioso y único.

Carroll en su *Symbolic Logic* nos está hablando de la ley interior del texto y la palabra cabal que éste genera dentro de si mismo. Esta arbitrariedad, sobre el funcionamiento interior de la obra, sólo puede generarse en el ámbito de libertad del espacio en blanco y ante la ausencia de un gran orden conductor del sentido y los significados. Estas pautas que Carroll argumenta en su tratado sobre lógica, son las que él pone en práctica en sus obras *Alice in wonderland* y *Through the Looking-glass.* La imposición de normas por parte del autor, sobre el uso del lenguaje, es lo que genera un simulacro y un universo único en la obra literaria. Ahora el mundo vuelve a ser un libro, pero no se trata del mundo comentado y contenido en el libro (como en la *episteme* renacentista) o el mundo representado y analizado en el libro (como la enciclopedia de la *episteme* clásica), sino de una alteridad, de un mundo literario creado en un libro.

¿Qué consecuencias implica este nuevo estado del libro que emerge a partir de la *episteme* moderna? "The *book means what the author intends.* Such objectification, however, involves an act of "distanciation" which establishes a gap between author and book. This opening creates space for another aproach to the book." (Taylor, 1984, p.85) Si ya el texto literario no puede ser entendido en términos representativos, se ha abierto una brecha entre el libro y lo real (la brecha que ya señalan los umbrales). El libro se establece como una realidad autónoma

---

[14] Tanto la realidad divina como la de la razón son realidades logocéntricas. El orden, lo no caótico y lo racional le otorgan unidad y sentido a la historia del hombre y sus acciones. La obra literaria estuvo atada a este sentido logocéntrico hasta que irrumpe el cambio en la *episteme* moderna y el texto deja de representar el logos. Ya la obra no cuenta con los hilos de Ariadna, hilos poéticos para que Teseo abandonase el laberinto del Minotauro. El orden se ha roto y el laberinto se ha cerrado. Esta visión la desarrollaremos en "Nudo".

que requiere métodos singulares para aproximarse al hecho literario. "The meaning of a work can be regarded as freestanding or as embodied in the text itself. From this point of view a logos or eidos dwells *within* the book."(Taylor, 1984, p.85) La disciplina de la literatura debe emerger ante una realidad tan contundente y alejada de lo objetivo. A la vez, debemos aproximarnos a la obra en sí misma, buscando su palabra cabal, su uso particular del lenguaje y sus definiciones. La existencia aislada de la obra nos exige, como teóricos o críticos de la literatura, una decodificación a partir de lo que la obra devela. Ahora podemos entrar en el "Jabberwocky" para participar de estas revelaciones.

Ante la impresionante habilidad de Humpty Dumpty de definir palabras, Alicia le pide que le descifre el "Jabberwocky", sin duda uno de los textos más interesantes de Carroll:

> "You seem very cleaver at explaining words, Sir," said Alice. "Would you kindly tell me the meaning of the poem called 'Jabberwocky'?"
> "Let's hear it", said Humpty Dumpty. "I can explain all the poems that were ever invented –and a good many that haven't been invented just yet" (Carroll, 1994, p.197)

Evidentemente Humpty Dumpty puede definir todos los términos de los poemas. Él ya nos ha declarado su soberanía y arbitrariedad sobre todos los significados. Está acción es posible para Humpty Dumpty en el ámbito del texto literario. Sólo ésta espacialidad crea sus propios significados (volviéndose una positividad). Veamos el "Jabberwocky" con el que se topa Alicia en su entrada al Espejo:

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe :
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

Beware the Jabberwock, my son !
The jaws that bite, the claws that catch !
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch ! "

He took his vorpal sword in hand :

Long time the manxome foe he sought-
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came !

One, two ! One, two ! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack !
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

"And, has thou slain the Jabberwock ?
Come to my arms, my beamish boy !
O frabjous day ! Callooh ! Callay ! "
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe :
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.
(Carroll, 1994, p.140-142)

Afirmamos que el *Jabberwocky* es el máximo juego del lenguaje porque tanto sus significantes como sus significados son una invención de Carroll. "The author is the principle of thrift in the proliferation of meaning."(Taylor, p.1984, p.80) Consideramos que este poema es el nudo verbal más contundente del texto porque no sólo se limita a crear una realidad arbitraria en la significación, sino también en las formas sonoras de las palabras. El resultado es un constructo totalmente artificial, que no puede desligarse nunca del espacio textual que lo contiene. Es la culminación última de la realidad eminentemente verbal y el *nonsense*. Va más allá del concepto de polisemia y es en sí mismo una realidad absolutamente autónoma, sin referentes o formas de explicarse fuera de las definiciones arbitrarias de Humpty Dumpty. En este sentido, el *Jabberwocky* es un poema inaprensible, su lenguaje contiene en sí mismo una etimología ficticia. Sus definiciones también son inciertas, recordemos que Humpty Dumpty declara que él tiene la última palabra para definir significantes y que es él quien escoge lo que cada palabra significará. ¿No estamos de alguna forma frente a un texto

imposible?. Sólo podemos abordarlo a partir de lo que el texto nos permita descifrar. Cualquier referencia externa a él es baldía e insignificante.

Humpty Dumpty analiza la primera estrofa del poema (estrofa que es también la última). Las otras cinco intermedias que se presentan en el primer capítulo, "Looking-glass House", permanecen como un misterio y sólo nos dejan la sensación de que hemos leído algo, que relata y dice algo, ya que los verbos y los tiempos verbales si son aprehensibles. El invento está en las palabras. El vacío semántico y formal es inminente a la realidad del "Jabberwocky". De allí vemos que el Bosque del Espejo, es un umbral, pero su realidad no está aislada del resto del texto. El "Jabberwocky" envuelve su vacío, su muerte, pero va más allá, ya que erige términos en esta dimensión órfica del lenguaje. Veamos las definiciones de Humpty Dumpty. Las hemos dispuesto a manera de glosario.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe :
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.
(Carroll, 1994, p.196)

Brillig: *means four o ' clock in the afternoon –the time when you begin* broiling *things for dinner.* (Carroll, 1994, p.198)
(significa las cuatro de la tarde, la hora en que se comienzan a asar las cosas para la cena)
Slithy: *means 'lithe and slimy'. 'Lithe' is the same as 'active'. You see it's like a portmanteau –there are two meanings packed up into one word.* (Carroll, 1994, p.198)
(quiere decir 'activo' y 'viscoso'. Es un término compuesto)
Toves: *something like badgers –they're something like lizards –and they're something like cork-screws.* (Carroll, 1994, p.199)
(son algo como los tejones, algo como las lagartijas y algo como los sacacorchos)
Gyre: *to gyre is to go round and round like a gyroscope.* (Carroll, 1994, p.199)
(dar vueltas como los giroscopios)

Gimble: *to gimble is to make holes like a gimlet.* (Carroll, 1994, p.199)
(andar haciendo agujeros como un barreno)
Wabe: *is the grass-plot round a sun-dial, because it goes a long way before it, and a long way behind it.* (Carroll, 1994, p.199)
(es el césped que está alrededor de los relojes de sol, ya que va desde un trecho antes de él, y desde un trecho atrás)[15]
Mimsy : *is 'flimsy and miserable'.* (Carroll, 1994, p.199)
(algo ligero y miserable)
Borogove: *thin shabby-looking bird with its feathers sticking out all round – something like a live mop.* (Carroll, 1994, p.199)
(especie de pájaro desaliñado con las plumas erizadas por todas partes. Una especie de estropajo viviente)
Mome raths: *'rath' is a sort of green pig.* (Carroll, 1994, p.199)
(especie de cerdo verde que se ha perdido de casa)

En esta definición Humpty Dumpty especifica: [...]"'mome' I'm not certain about. I think it's short for 'from home' –meaning that they'd lost their way, you know" (Carroll, 1994, p.199)

Hay que notar como aún dentro de las definiciones arbitrarias de Humpty Dumpty, está presente la duda y por ende el vacío. Se manifiesta una incertidumbre en torno a la significación. El máximo decodificador, Humpty Dumpty, dice no estar seguro sobre el significado de *mome raths.* De allí que el lenguaje siempre se reafirma como el medio capaz de crear falsedades y mentiras, a la vez que se manifiesta como un ente autónomo que no es nunca descifrable del todo. "The signified is but another sign and hence is not the absolutely secure foundation upon which other signs rest, In other words, the trascendant signified refers to a trascendant referent that is never totally present. Even in its own terms, the Book cannot be self-contained; it is always unfinished."(Taylor, 1982, p.82) Incluso en su propia terminología el libro se muestra inacabado, no puede ser del todo descifrable. El misterio y el abismo son parte de su naturaleza y son el

[15] Debemos notar lo sin sentido que implica que el césped se ubica un trecho antes del reloj y un trecho atrás del reloj

principio de su espacialidad. El referente no puede estar del todo presente porque el libro no imita ni representa algo exterior a él (en cuyo caso podríamos hablar de un referente trascendental o universal), el referente está implícito en el juego del simulacro. Allí aparece y desaparece al mismo tiempo: a veces juega a ser el nombre, a veces a ser el objeto o referente. Las palabras se simulan a si mismas.[16]

Outgrabe: *'outgribing' is something between bellowing and whistling, with a kind of sneeze in the middle.* (Carroll, 1994, p.199)
(un aullar y un silbar a la vez con una especie de estornudo en medio)

En esta definición Humpty Dumpty señala:[...]"however, you'll hear it done, maybe–down the wood yonder– and, when you've once heard it, you'll be quite content." (Carroll, 1994, p.199)

Humpty Dumpty reitera la importancia de la espacialidad del relato. Carroll no sólo crea un nuevo verbo, *outgrabe*, sino que éste sólo puede suceder más allá del bosque que está ubicado exclusivamente al otro lado del Espejo. De allí que estas palabras son invisibles, inaudibles e indescifrables para nuestra razón convencional. La realidad literaria declara su autonomía y soberanía en el "Jabberwocky". El lenguaje en su juego "está dispuesto en el círculo interior de sí mismo, ocultando lo que permite ver, sustrayendo a la mirada lo que quería ofrecerle, fluyendo a una velocidad vertiginosa hacia una cavidad invisible donde las cosas están fuera del alcance y dónde él desaparece en su loca búsqueda."(Foucault, 1973, p.156) Es que precisamente la ficción moderna "consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible."(Foucault, 2000, p.27-28) Hay una correspondencia única entre lenguaje y ficción. El ser de lo ficticio se despliega en la palabra que narra y nombra las cosas que no pertenecen al mundo de lo que convencionalmente se entiende como real. Lo ficticio "es la nervadura verbal de

---

[16] Es curioso como en la literatura que emerge en la *episteme* moderna, se retoma el sentido unitario entre palabras y cosas que determinaba el lenguaje de la *episteme* renacentista. Sólo que esta unión sólo es posible en la realidad ignota e inédita que emerge en la interioridad del texto literario, nunca fuera de él ni en relación con la realidad objetiva. Las palabras contienen al mundo único que crean.

lo que no existe."(Foucault, 1999b, p.256) Por eso el lenguaje de la ficción es un lenguaje del más puro origen que se despliega en la exterioridad del origen de nuestras realidades convencionales. Sin embargo, el lenguaje de Carroll, aún en la transgresión última del "Jabberwocky", mantiene la estructura formal y sistemática del lenguaje. Veamos lo que Sutherland (1970) apunta:

> Dodgson showed a strong intuitive feeling for the distinction between structural and lexical meaning in language, a distinction not to be drawn by grammarians until the twentieth century. To understand the difference, take the unfamiliar words out of the first stanza, but leave their grammatical endings, and also leave the familiar words:
>
> 'Twas_____, and the_____y _____s
> Did_____and _____in the_____:
> All_____y were the_____s;
> And the_____ _____ s_____.
>
> Now, in the terminology of modern grammar, the lexical components of the stanza are gone and the structural remain. (p.56)

El texto de Carroll nos evidencia la autonomía del sistema formal del lenguaje. Aunque las palabras no correspondan más que a la irrealidad autónoma de la novela, la arquitectura interior del lenguaje la sustenta y permite.

Si tratamos de relacionar la estrofa que decodifica Humpty Dumpty con las otras cinco que existen en el medio en el poema original del Espejo, el nudo de lo invisible e inaprensible se vuelve aún más complicado. Vemos como la estrofa de Humpty Dumpty nos habla de una situación compuesta de personajes, tiempos, sonidos y espacios completamente disparatados. Si leemos las otra cinco estrofas presentimos que el Jabberwock es una especie de monstruo que algún héroe va a desafiar:

> *Beware the Jabberwock, my son !*
> *Thejaws that bite, the claws that catch !*
> *Beware the Jubjub bird, and shun*
> *The frumious Bandersnatch !"*
> (Carroll, 1994, p.141)

Intuimos que hay un padre que le advierte a su heroico hijo sobre la fuerza descomunal del Jabberwock. Al final, pareciera que el héroe derrota al Jabberwock.

> *"And, has thou slain the Jabberwock ?*
> *Come to my arms, my beamish boy !*
> (Carroll, 1994, p.142)

¿Habrá alguna relación entre la fuerza aparente de este monstruo y la fuerza enigmática del poema en sí? En fin, ¿es que en realidad el texto nos permitiría decir algo más del "Jabberwocky"? Nos atenemos al discurso de las series de Alicia. No pretendemos explicar ni dar cuenta de nada de lo que no esté dicho allí. Para llegar al "Jabberwocky" hemos dispuesto intencionalmente un tránsito previo por los umbrales, la confrontación y el vacío. Es nuestra intención limitar nuestra mirada a los abismos que están expuestos por Carroll en su juego con el lenguaje y comprobar que la literatura Moderna es "una red en la que ya no les cabe papel a la verdad de la palabra ni a la serie de la historia, en la que el único *a priori* es el lenguaje."(Foucault, 1999b, p.258)

CAPÍTULO VI

TRANSFORMACIÓN

En este capítulo nos aproximaremos al fenómeno puntual de la transformación. Hemos visto cómo la elaboración literaria y lingüística de Carroll, al efectuarse en el espacio que está más allá del umbral de la muerte, es una metamorfosis del lenguaje representativo. El lenguaje desplazado al espacio órfico nada tiene que ver con el lenguaje objetivo y convencional: su esencia y naturaleza mutan. El lenguaje se ha enrollado sobre sí mismo y se espejea dentro de su distancia, erigiendo sus monstruos en la confrontación, aniquilándose y dando cuenta de sus abismos internos y jugando a elaborar arbitrariedades que son propias de su naturaleza loca y sin límites. Sin embargo, el texto de las series de Alicia no se limita a elaborar el segundo lenguaje, que prometía el canto de las sirenas, en las construcciones lingüísticas que hemos abordado hasta ahora. Carroll elabora otro juego de la metamorfosis en el umbral, pero con textos preexistentes y conocidos en la literatura inglesa de su época. Tradicionalmente estas referencias intertextuales se han visto como parodias.

Debemos discernir sobre lo que es parodia y lo que es transformación. Si la parodia es por excelencia una imitación burlesca de algo, esto nos indica que este recurso tiene como normativa fundamental la representación, al jugar con la *mimesis* y el *imitatio*. ¿Es posible la representación en el espacio que se ubica en la distancia órfica del umbral? No, porque siempre estamos lidiando con lo irrepetible. Ya sabemos que todo lo que atraviesa el umbral debe cambiar por completo, alejándose en la distancia hacia lo que es propio del texto y su cabalidad. En esto consiste la transformación o metamorfosis[1]. Esta es la normativa fundamental del texto, al ser la ley del umbral. Por eso hemos comenzado a abordarlo por los umbrales iniciales.

---

[1] Los términos metamorfosis y transformación son equivalentes en la teoría foucaultiana. El primero lo emplea como un término puramente literario, mientras que el segundo es su equivalente en la metodología arqueológica del discurso.

En este capítulo ahondaremos en los textos que Carroll transforma[2]. Los compararemos con los textos modelos, para ver los tipos de procedimientos que usa Carroll para construirlos y la importancia de este juego en la novela moderna.

a- los textos didácticos

Comenzaremos por los textos de moralejas, propios de la educación victoriana. Estos textos han contribuido a la visión tradicional que ha visto las series como textos de literatura infantil. Hemos establecido que pretendemos siempre cuestionar esta visión. El simulacro, al dar cuenta de algo que se simula a si mismo, es un elemento esencial en el juego engañoso y arbitrario del texto y su lenguaje. Creemos que las series son textos que aparentan ser infantiles, pero en el fondo elaboran y exponen algo que no corresponde a los parámetros de lo que tradicionalmente se entiende por infantil. El texto huye de estos parámetros prescriptivos a los que normalmente solía atenerse la literatura victoriana escrita para niños. Esta huida la expone, es su juego. No se trata de una negación o inversión de lo infantil,[3]tampoco de una corrupción intencionada de lo moral. Su existencia sencillamente trata sobre el texto mismo y la realidad literaria que éste expone. El texto reelabora la otredad de lo objetivo en su existencia aislada, ajena, distinta, ignota y lingüística.

Veamos dos instancias, que aunque no se refieren a la transformación de textos literarios, sí nos ilustran bien la metamorfosis de la idea de doctrina, al apuntar al vacío o ausencia de lo moral:

> It was all very well to say "Drink me", but the wise little Alice was not going to do *that* in a hurry. "No, I'll look first", she

---

[2] Al transformarlos Carroll adquiere una suprema autoría sobre los nuevos textos que emergen. No se aparta nunca de la *poiesis*. Esta suprema creación se atiene a la cabalidad y la realidad singular que genera el universo de la obra.

[3] Desde los umbrales vimos que la inversión es imposible al traspasarlos. Este juego implicaría atenerse al criterio del doble que corresponde al régimen de lo representativo.

> said, "and see whether it's marked 'poison' or not"; for she had read several nice little stories about children who had got burnt, and eaten up by wild beasts, and other unpleasant things, all because they *would* not remember the simple rules their friends had taught them: such as, that a red-hot poker will burn you if you hold it too long; and that, if you cut your finger *very* deeply with a knife, it usually bleeds; and she had never forgotten that, if you drink much from a bottle marked "poison", it is almost certain to disagree with you, sooner or later. (Carroll, 1994, p.19-20)

Este pasaje se refiere al instante previo a la toma del contenido mágico de la botella que le ocasionará a Alicia su primera metamorfosis. Carroll se aleja los textos infantiles de enseñanzas y moralejas que tratan de infundir a los niños el sentido de la prudencia, porque estos textos de nada sirven en la realidad alterna de la obra, en la que reina el *nonsense*. Es lógico que alguien ha de quemarse si sostiene un atizador caliente, sangrar si se hace una cortada muy profunda con un cuchillo y envenenarse si toma de una botella que dice "veneno", pero nada de esto tiene relevancia en un espacio que va en contra de las leyes naturales. Alicia ha penetrado en un mundo que no está signado por las advertencias del mundo real. Ella, es quizás imprudente al beberse el contenido de la botella desconocida, pero sólo esta acción permitirá que emprenda el tránsito en el subterráneo. Todos estos elementos señalan la subversión y el deseo, a la vez que alejan al texto de un género literario típico de la educación infantil en la sociedad victoriana.

Otro ejemplo para ver la ausencia de lo moral es el de las moralejas de la Duquesa. El discurso de este personaje se atiene a una transformación total de las ideas de obediencia, enseñanza y moral. Se trata de un personaje que es adepto a formular moralejas disparatadas, que nada tienen que ver con lo infantil.

> "You're thinking about something, my dear, and that makes you forget to talk. I can't tell you just now what the moral of that is, but I shall remember it in a bit."'
> "Perhaps it hasn't one," Alice ventured to remark.
> "Tut, tut, child!" said the Duchess. 'Everything's got a moral, if only you can find it." [...]
> "The game's going on rather better now," she said, by way of keeping up the conversation a little.
> "'Tis so,"' said the Duchess: "and the moral of that is--"Oh, 'tis love, 'tis love, that makes the world go round!"'

> "Somebody said," Alice whispered, "that it's done by everybody minding their own business!"
> "Ah, well! It means much the same thing," said the Duchess, digging her sharp little chin into Alice's shoulder as she added, "and the moral of *that* is--"Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves."'
> "How fond she is of finding morals in things!" Alice thought to herself. (Carroll, 1994, p.88)

Estas nuevas o falsas moralejas nos denotan la autonomía del mundo de la ficción y lo no real. Aunque en nada tienen que ver con el sentido de las moralejas educativas, si se refieran a la normativa y el sin sentido que rigen la alteridad de las series. Podemos evidenciar que en la espacialidad de estas novelas, se apunta a la elaboración de un ámbito que nada tiene que ver con las prescripciones o representaciones de lo normal o cotidiano.

Es curioso como los textos de moralejas de la era victoriana, que se ubica en el siglo XIX inglés, se apegan discursivamente a los fundamentos representativos y normativos de la *episteme* clásica. En los textos modelos que examinaremos predominan siempre el binomio entre el querer y el deber, las prescripciones y las enseñanzas. Sin embargo, la era victoriana corresponde a un momento que se ubica en la *episteme* moderna. De allí que las prescripciones didácticas de estos textos, ya no se insertan en el régimen del ordenamiento del mundo, al cual correspondían los de la *episteme* clásica (aunque mantengan el mismo discurso). Estos textos corresponden a un régimen de vigilancia y castigo, y ese ámbito según Foucault, es eminente de la *episteme* moderna y sus sistemas de poder.[4]Los textos que examinaremos a continuación se insertan en el sistema moderno de educar, aunque discursivamente se apeguen a la normativa Clásica.[5]

---

[4] La era victoriana se construye como un momento de control absoluto sobre los hábitos del individuo. Esta práctica "atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias [...] En una plabra, *normaliza.*" Así, "Lo Normal se establece como principio de coerción en la enseñanza con la instalación de las escuelas normales" (Foucault, 1975, p.188-189)

[5] Nos interesa hacer esta aclaratoria, no sólo para dar cuenta de la aplicabilidad de la teoría foucaultiana, sino para acercamos a Carroll como un creador que innova alejándose incluso de sus contemporáneos. Las series de Alicia, no sólo son la encarnación del texto moderno por excelencia, sino que apuntan también a los excesos de la Modernidad.

En el subterráneo Alicia conoce una Oruga muy particular. Por la imposibilidad que enfrenta de identificarse[6] ante la Oruga quien le pregunta quién es, Alicia intenta recitar"You are old, Father William", un conocido poema moral del poeta inglés victoriano Robert Southey (1774-1843). Veamos el texto original:

The Old Man's Complaints. And how he gained them

You are old, Father William, the young man cried,
The few locks which are left you are grey;
You are hale, Father William, a hearty old man,
Now tell me the reason I pray.

In the days of my youth, Father William replied,
I remember'd that youth would fly fast,
And abused not my health and my vigour at first
That I never might need them at last.

You are old, Father William, the young man cried,
And pleasures with youth pass away,
And yet you lament not the days that are gone,
Now tell me the reason I pray.

In the days of my youth, Father William replied,
I remember'd that youth could not last;
I thought of the future whatever I did,
That I never might grieve for the past.

You are old, Father William, the young man cried,
And life must be hastening away;
You are cheerful, and love to converse upon death!
Now tell me the reason I pray.

I am cheerful, young man, Father William replied,
Let the cause thy attention engage;
In the days of my youth I remember'd my God!
And He hath not forgotten my age.
(http://cir.library.utoronto.ca/rpo/display/poem1958.html **p 1)**

En el texto de Southey se establece una conversación sobre la virtud y la vejez entre Father William y un joven. Father William le demuestra al joven la felicidad de envejecer bajo la gracia divina, porque el texto pregona una confianza

[6] Alicia tras su entrada en la madriguera sufre múltiples metamorfosis y experimenta sucesos inéditos. Ella no puede identificarse en el espacio de la otredad literaria, porque ella también ha traspasado el umbral, cambiando su esencia habitual, humana. Se ha convertido en una entidad discursiva como los habitantes de la alteridad literaria.

en Dios y en sus preceptos de austeridad y recato. Father William estableció un ejemplo de vida en la juventud, no abusando nunca de su salud y pensando siempre en el futuro. El joven se asombra ante el estado feliz de aquel que está cerca de la muerte. Se trata de un típico texto prescriptivo, con una finalidad moral y ejemplar. Father William demuestra cómo su fortaleza se inclinó siempre hacia lo debido y esta actitud de vida le dio la recompensa de envejecer feliz junto a Dios. Ahora, analicemos el texto que recita Alicia ante la Oruga:

You are old, Father William,' the young man said,
'And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head--
Do you think, at your age, it is right?'

'In my youth,' Father William replied to his son,
'I feared it might injure the brain;
But, now that I'm perfectly sure I have none,
Why, I do it again and again.'

'You are old,' said the youth, 'as I mentioned before,
And have grown most uncommonly fat;
Yet you turned a back-somersault in at the door--
Pray, what is the reason of that?'

'In my youth,' said the sage, as he shook his grey locks,
'I kept all my limbs very supple
By the use of this ointment--one shilling the box--
Allow me to sell you a couple?'

'You are old,' said the youth, 'and your jaws are too weak
For anything tougher than suet;
Yet you finished the goose, with the bones and the beak--
Pray how did you manage to do it?'

'In my youth,' said his father, 'I took to the law,
And argued each case with my wife;
And the muscular strength, which it gave to my jaw,
Has lasted the rest of my life.'

'You are old,' said the youth, 'one would hardly suppose
That your eye was as steady as ever;
Yet you balanced an eel on the end of your nose--
What made you so awfully clever?'

'I have answered three questions, and that is enough,'
Said his father; 'don't give yourself airs!
Do you think I can listen all day to such stuff?
Be off, or I'll kick you down stairs!'
(Carroll, 1994, p.50-52)

Los primeros dos versos se asemejan al texto de Southey. Un joven se acerca a Father William y le comenta que está viejo y encanecido. Sin embargo, a partir del tercer verso, la locura marca la distancia con el texto de Southey. El joven le dice a Father William disparates como *you incessantly stand on your head*[7]. En este texto el viejo comete todo tipo de abusos y disparates en la juventud y en la vejez. La violencia es otro elemento notable en el nuevo texto. El joven quiere saber qué hizo a Father William tan astuto y Father William lo amenaza con empujarlo por las escaleras. Las amenazas están presentes a lo largo de todo el tránsito de Alicia en las alteridades. No existe ningún peligro positivo, recordemos que el deseo de transitar la otredad prometía una serena violencia, que no está nunca fuera de las palabras y sus simulacros[8]. Lo que no podemos pasar por alto es que el lenguaje es la amenaza del texto. El viaje de Alicia consiste en transitar una galería exclusivamente verbal, literaria y lingüística, hasta extraviarse en las discursividades.

Carroll vacía los contenidos de las formas para hacer una nueva elaboración. En este proceso, el texto de Southey sólo sirve como modelo. El viejo Father William se ha vuelto más fuerte, al haber actuado en su juventud de forma alocada y desmedida.[9] El Father William de Carroll se nos muestra diabólico porque es transgresor: ni sus abusos ni los años lo envejecen o desgastan. El nuevo o "falso" texto no es desmoralizante o anti-religioso porque ni el pecado, ni la moral, ni la disciplina educativa juegan ningún papel en la alteridad. Se impone la ley interna del relato y el espacio literario que está constantemente elaborándose y simulándose en su lenguaje. Lo único que predomina es la elaboración del mundo novelesco.

Tras haber visto un primer ejemplo de transformación de textos, creemos pertinente aludir a la teoría de la imaginación romántica, que elabora el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge y ver cómo Carroll juega con ésta. Hemos

---

[7] "Siempre te paras sobre tu cabeza"

[8] Es el mismo juego de las decapitaciones caprichosas y discursivas de la Reina.

[9] No se trata de exponer a un viejo decrépito por los abusos de su juventud, eso sería una inversión del texto original. Lo que se efectúa es la transformación total del texto del poeta Robert Southey, a manera de punto de fuga (que se revela en el tercer verso).

mencionado que Coleridge aplica la teoría de Kant para elaborar su propia teoría de la imaginación, de allí que distinga una primera y una segunda imaginación. La primera corresponde a la percepción y la segunda a la reelaboración arbitraria en el sueño:

> Coleridge divides imagination--his reconciling force--into Primary and Secondary categories. Primary imagination is "the living power and prime agent of all human perception [...] a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite *I am*." The secondary imagination is "an echo of the [primary], coexisting with the conscious will [...] identical with the primary in the *kind* of its agency [...] differing only in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, disipates, in order to recreate."
> (http://www.brysons.net/academic/coleridge.html p 1)

Veamos el primer fragmento del poema "Kubla Khan" de Coleridge para ver la aplicación de esta teoría y luego llevar este proceso a los textos transformados de Carroll. Así comienza "Kubla Khan", hemos distinguido con un uno y un dos la primera y segunda imaginación:

> (1)In Xanadu did Kubla Khan
> A stately pleasure-dome decree:
> (2)Where Alph, the sacred river, ran
> Through caverns measureless to man
> Down to a sunless sea.
> (Coleridge, 1997, p.11)

El texto de Coleridge parte de un punto real. "In his preface to "Kubla Khan" of 1816, Coleridge drew attencion to the opening two sentences from Book 4, Chapter 13, of Purchas' *Pilgrimage* which had launched him into his opium dream." (Holmes, 1999, p.163) El poeta ha leído en un libro que Kubla Khan decretó la construcción de una cúpula espectacular. Tras realizar esta lectura, correspondiente a la primera imaginación, al insertarse dentro de lo perceptivo y consciente, el poeta se toma el opiato y sueña con el río Alph corriendo por cavernas, inconmensurables para los hombres, hacía un mar sin sol. Así, Coleridge elabora el resto del poema en la dimensión de lo imposible. A partir del

sueño vemos como la segunda imaginación se disuelve, espacia y difiere arbitrariamente con respecto a la primera, para crear la elaboración literaria de lo que el poeta ha leído antes de tomarse el opiato. Debemos notar que "The *Pilgrimage* (1614) is a vast anthology of travel-stories, covering each continent in nine separate books, an early seventeeth-century work of anthropology."(Holmes, 1999, p.163) Entonces hay que resaltar que Coleridge parte de un libro de viajes, de categoría antropológica, no literaria. El procedimiento parte de un libro del pensamiento para huir hacia las categorías de lo literario y la *poiesis*.

El proceso de Carroll es muy similar al de Coleridge, con la diferencia de que parte de textos literarios.[10] Además, la escritura de Carroll no es el fruto del sueño y el opiato, sino el resultado de una escritura despierta.

> Para soñar no es preciso cerrar los ojos, hay que leer[11][...] Son las palabras ya dichas, las recensiones exactas, masas de informaciones minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos y de reproducciones de reproducciones, son ellas las que llevan los poderes de lo imposible para la experiencia moderna. (Foucault, 1999b, p.219)

El texto de Carroll, al reelaborar textos que ya existen, dialoga estrictamente con la realidad literaria, dando cuenta de su naturaleza esencialmente verbal y escrita. Vemos como "lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo" (Foucault, 1999b, p.220) sino que "se extiende entre los signos, en el intersticio de las repeticiones y los comentarios; nace y se forma en el entredós de los textos" (Foucault, 1999b, p.220) y por ende, "es un fenómeno de biblioteca."(Foucault, 1999b, p.220) Esta es una manifestación propia del siglo XIX. Sólo que ya no se trata de la antigua biblioteca alejandrina que se concebía como un sitio de orden y saber[12]. Al

---

[10] Desde los umbrales Carroll apunta a lo literario. El libro se inicia en esta dimensión.

[11] Para los poetas románticos, predecesores de Carroll, soñar era parte de su proceso creativo. Esta acción permitía una huída de lo racional hacia una realidad sin límites. En la obra de Carroll el espacio del sueño se reconoce como real y posible. El sueño es un ámbito sobre el cual se crea sin la necesidad de estar dormido.

[12] Esta biblioteca clásica se ha roto con la polisemia, el caos y las fracturas de la *episteme* moderna que han causado la ausencia del orden logocéntrico de Dios y la razón. En la madriguera Alicia transgrede la biblioteca del orden.

contrario, Carroll apunta a la biblioteca de Babel que un siglo más tarde materializa Jorge Luis Borges en sus *Ficciones.* Se trata de un sitio lingüístico del caos, sin orden lógico o racional. ¿No nos recuerda el texto borgiano al laberinto verbal de Carroll?[13]

> El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido y tal vez infinito de galerías hexagonales...la escalera...se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. (Borges, 1956, p.85)

Vemos como el espejo de la Biblioteca duplica sus propias apariencias. Esto corresponde al juego del simulacro que ya está en las series. En la Biblioteca borgiana está presente el abismo y lo remoto, como está en el texto de Carroll el vacío. El universo es la Biblioteca porque lo literario se ha fundado como una realidad autónoma, tras haber adquirido la condición de positividad y práctica discursiva en la *episteme* moderna. [14] Sólo a partir de este instante, la literatura inaugura su historicidad como ciencia y se sistematiza. Tras la irrupción de la *episteme* moderna podemos hablar de un mundo o universo literario. Ya esto está expuesto claramente en el texto de Carroll. El diálogo en y con un ámbito puramente literario nos da cuenta de que la literatura ha alcanzado el estatus de disciplina. Sólo nos habla de su existencia aislada, de su relación con otros textos literarios y de su propia historicidad, al elaborar un mundo total que no corresponde más que a la palabra y las realidades literarias. Continuemos viendo las transformaciones, sin olvidar la Biblioteca de Babel ni los procedimientos imaginativos de Coleridge.

---

[13] No sólo es curiosa la admiración y el reconocimiento mutuo manifestados entre el escritor argentino Jorge Luis Borges y el pensador francés Michel Foucault en vida. También es interesante que Borges considerara a Carroll un escritor fundamental para la literatura Moderna. Su célebre relato "Las ruinas circulares" parte de un epígrafe de *Alice in Wonderland.*

[14] No debemos olvidar el "Jabberwocky", aunque éste no incurre en transformaciones de otros textos, al construirse como un texto propio de las series, ya éste apunta a la Biblioteca moderna porque nos demuestra como "si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme Biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma" (Borges, 1956, p.91). Por eso hemos ubicado este juego como el indicativo de máxima autonomía y libertad del lenguaje en el texto.

En algunas de las instancias de los textos transformados no se expone explícitamente el texto modelo, correspondiente a la primera imaginación de la cual parten[15]. En estos casos el juego es muy engañoso y no es obvio a la mirada del lector[16]. En el capítulo "The lobster-quadrille" la Falsa Tortuga recita un poema que corresponde implícitamente a la transformación del poema didáctico tradicional "The Spider and the fly" de Mary Howitt (1799-1888). Éste originalmente es así:

The spider and the fly

"Will you walk into my parlour?" said the Spider to the Fly, "
'Tis the prettiest little parlour that ever you did spy;
The way into my parlour is up a winding stair,
And I have many curious things to show you when you are there."
"Oh no, no," said the Fly, "to ask me is in vain;
For who goes up your winding stair can ne'er come down again."

"I'm sure you must be weary, dear, with soaring up so high;
Will you rest upon my little bed?" said the Spider to the Fly.
"There are pretty curtains drawn around, the sheets are fine and thin;
And if you like to rest awhile, I'll snugly tuck you in!"
"Oh no, no," said the little Fly, "for I've often heard it said
They never, never wake again, who sleep upon your bed!"

Said the cunning Spider to the Fly, "Dear friend, what can I do
To prove that warm affection I've always felt for you?
I have within my pantry, good store of all that's nice;
I'm sure you're very welcome - will you please take a slice?"
"Oh no, no," said the little Fly, "kind sir, that cannot be,
I've heard what's in your pantry, and I do not wish to see!"

"Sweet creature," said the Spider, "you're witty and you're wise;
How handsome are your gauzy wings, how brilliant are your eyes!
I have a little looking-glass upon my parlour shelf;
If you step in one moment, dear, you shall behold yourself."

---

[15] ¿No es este el mismo procedimiento de la construcción lingüística los estudios de la Falsa Tortuga ? El relato establece siempre sus propias leyes discursivas en diversas instancias.

[16] Carroll no siempre es explícito con respecto a los textos que transforma (de hecho, nos ha sido difícil la pesquisa de algunos textos modelos). Quizás esto no sólo se deba al juego lúdico y engañoso del relato, sino también al hecho de que la mayoría de estos textos eran célebres entre sus contemporáneos. Sin embargo, lo interesante es ver que Carroll, a veces, esconde el original, estableciendo un diálogo entre los textos literarios, que se ubica bajo lo visible, como una corriente o río subterráneo.

"I thank you, gentle sir," she said, "for what you're pleased to say;
And bidding good morning now, I'll call another day."

The Spider turned him round about, and went into his den,
For well he knew the silly Fly would soon come back again;
So he wove a subtle web in a little corner sly,
And set his table ready to dine upon the Fly.
Then he came out to his door again, and merrily did sing,
"Come hither, hither, pretty Fly, with the pearl and silver wing;
Your robes are green and purple, there's a crest upon your head;
Your eyes are like the diamond bright, but mine are as dull as lead."

Alas, alas! how very soon this silly little Fly,
Hearing his wily, flattering words, came slowly flitting by;
With buzzing wings she hung aloft, Then near and nearer drew,

Thinking only of her brilliant eyes, and green and purple hue;
Thinking only of her crested head - poor foolish thing! At last,
Up jumped the cunning Spider, and fiercely held her fast.
He dragged her up his winding stair, into his dismal den
Within his little parlour - but she ne'er came out again!

And now, dear little children, who may this story read,
To idle, silly, flattering words, I pray you ne'er heed;
Unto an evil counsellor close heart, and ear, and eye,
And take a lesson from this tale of the Spider and the Fly.
(http://www.firstscience.com/SITE/poems/howitt.asp p.1)

Nuevamente nos encontramos ante un texto didáctico y ejemplar. Es curioso como la realidad de las series se apega a lo que el texto de Howitt señala como maligno e incorrecto. El mundo de la otredad literaria no es muy distinto al mundo que le ofrece la araña a la mosca para seducirla y devorarla. Promete cosas bellas, e incluso la araña le asegura a la mosca un espejo para contemplarse *I have a little looking-glass* [...] *If you step in one moment, dear, you shall behold yourself.* Entonces la araña encanta con sus promesas, como las sirenas con su canto mortal. "The spider and the fly" muestra la seducción de las palabras, *To idle, silly, flattering words, I pray you ne'er heed.* La moraleja es no dejarse seducir por palabras tontas y halagantes. El texto, por supuesto, confronta este tipo de enseñanzas y da cuenta de que lo moral es imposible en el ámbito de su realidad. Lo que precisamente busca Alicia, antes de entrar a los umbrales, es la seducción del lenguaje y las palabras. Esto lo vimos en el deseo de un libro

divertido en *Alice in Wonderland* y en el deseo de un libro con palabras que tuviesen un sentido incorrecto en *Through the Looking-glass.* Veamos el poema que aparece en la obra de Carroll:

> *`"Will you walk a little faster?" said a whiting to a snail.*
> *"There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail.*
> *See how eagerly the lobsters and the turtles all advance!*
> *They are waiting on the shingle--will you come and join the dance?*
> *Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?*
> *Will you, won't you, will you, won't you, won't you join the dance?*
> *"You can really have no notion how delightful it will be*
> *When they take us up and throw us, with the lobsters, out to sea!"*
> *But the snail replied "Too far, too far!" and gave a look askance--*
> *Said he thanked the whiting kindly, but he would not join the dance.*
> *Would not, could not, would not, could not, would not join the dance.*
> *Would not, could not, would not, could not, could not join the dance.*
> *`"What matters it how far we go?" his scaly friend replied.*
> *"There is another shore, you know, upon the other side.*
> *The further off from England the nearer is to France--*
> *Then turn not pale, beloved snail, but come and join the dance.*
> *Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?*
> *Will you, won't you, will you, won't you, won't you join the dance?"'*
> (Carroll, 1994, p.98)

El poema falso recrea una danza loca que efectúan la Falsa Tortuga y el Grifón. El *nonsense* rige el texto y la moraleja está ausente para dar cuenta de un ámbito en el que prevalecen la ficción y el diálogo con lo literario. Vemos que "el disparate es normal en la Biblioteca y que es razonable"(Borges, 1956, p.93), ya que corresponde a la ley interior y a la cabalidad propia del texto. Este espacio es el de una "biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden."(Borges, 1956, p.93) Carroll sólo toma las dos primeras palabras del poema original de

Howitt: *will you*, para cambiarlo, afirmarlo, negarlo y confundirlo (como afirma el texto de Borges). Así, "The spider and the fly" únicamente sirve como modelo y primera imaginación. Lo que se busca es transformar el texto de Howitt en el umbral, sometiéndolo a la ley interior de las series. Así, esta ley funciona como la segunda imaginación[17]. Los textos transformados establecen un punto de fuga para luego someterse al régimen particular de las series. Lo interesante es que para leer los poemas de Carroll, no hace falta conocer los poemas modelos. Las series construyen un nuevo poema, que subsiste en sí mismo, inserto en la espacialidad que le otorga su coherencia y cabalidad. Éste sólo dialoga con su modelo fonético desde la distancia y el vacío que lo separan.[18]

Veamos la transformación de la canción infantil "The sluggard" escrita por Isaac Watts (1674-1748). En este caso el poema modelo sí se especifica, cuando el Grifón le dice a Alicia *Stand up and repeat 'Tis the voice of the sluggard'*, a manera de una primera imaginación explícita. El texto de Watts pertenece al momento de la *episteme* clásica. Su discurso es igual al de los poemas victorianos:

The Sluggard

'Tis the voice of the sluggard; I heard him complain,
"You have wak'd me too soon, I must slumber again."
As the door on its hinges, so he on his bed,
Turns his sides and his shoulders and his heavy head.
"A little more sleep, and a little more slumber;"
Thus he wastes half his days, and his hours without number,
And when he gets up, he sits folding his hands,
Or walks about sauntering, or trifling he stands.
I pass'd by his garden, and saw the wild brier,
The thorn and the thistle grow broader and higher;
The clothes that hang on him are turning to rags;
And his money still wastes till he starves or he begs.
I made him a visit, still hoping to find
That he took better care for improving his mind:
He told me his dreams, talked of eating and drinking;
But scarce reads his Bible, and never loves thinking.
Said I then to my heart, "Here's a lesson for me,"
This man's but a picture of what I might be:

[17] Esto nos comprueba que la escritura de Carroll es una escritura despierta. Ésta elabora y responde a un proyecto estético en la creación de su lenguaje.
[18] Al igual que todas las palabras y formaciones lingüísticas de las series de Alicia.

> But thanks to my friends for their care in my breeding,
> Who taught me betimes to love working and reading.
> (http://www.theotherpages.org/poems/watts01.html p 1)

Nuevamente nos encontramos con un texto infantil de enseñanzas, *lessons.*[19] El texto de Watts dibuja un retrato del holgazán como aquel que pierde su tiempo, sueña con comer y beber y nunca se acuerda de Dios o del pensamiento ¿Alicia y el holgazán no se asemejan? Ya hemos establecido que el relato nace de un anhelo del sujeto de entretenerse y ser seducido por el lenguaje hasta perderse en él. Alicia transita como el holgazán, sin Dios o el pensamiento, "perdiendo el tiempo" en juegos de la imaginación. Comentemos el texto que elabora Carroll a partir del texto de Watts:

> *'Tis the voice of the Lobster; I heard him declare*
> *"You have baked me too brown, I must sugar my hair."*
> *As a duck with its eyelids, so he with his nose*
> *Trims his belt and his buttons, and turns out his toes.'*
> *When the sands are all dry, he is gay as a lark,*
> *And will talk in contemptuous tones of the Shark:*
> *But, when the tide rises and sharks are around,*
> *His voice has a timid and tremulous sound.*
> (Carroll, 1994, p.101)

Es notable como la recitación es interrumpida por la Falsa Tortuga quien dice lo siguiente:

> "Well, I never heard it before," said the Mock Turtle; "but it sounds uncommon nonsense."
> Alice said nothing; she had sat down with her face in her hands, wondering if anything would *ever* happen in a natural way again.
> "I should like to have it explained," said the Mock Turtle.
> "She can't explain it," said the Gryphon hastily. "Go on with the next verse." (Carroll, 1994, p.102)

La Falsa Tortuga al oír lo que recita Alicia dice que todo suena a disparates. Esto es precisamente lo que se busca en las transformaciones. El Grifón, ante el requisito de la Falsa Tortuga de que se le explique el poema falso,

---

[19] Las cuales la Falsa Tortuga y el Grifón nos han indicado que disminuyen –*lessen* lúdicamente en la espacialidad literaria.

exclama que Alicia no puede explicarlo. El texto siempre nos revela que la razón no tiene ninguna participación o aplicación en la realidad del subterráneo o el espejo. No hay que buscarles el sentido a estos textos, sólo remitirnos a su transformación y cabalidad. La novela nos predispone esta lectura. El Grifón, buscando el poema original y volviendo a la primera imaginación le dice *Go on with the next verse* [...] *it begins 'I passed by his garden'* (Carroll, 1994, p.102). Dice Alicia:

> *'I passed by his garden, and marked, with one eye,*
> *How the Owl and the Panther were sharing a pie:*
> *The Panther took pie-crust, and gravy, and meat,*
> *While the Owl had the dish as its share of the treat.*
> *When the pie was all finished, the Owl, as a boon,*
> *Was kindly permitted to pocket the spoon:*
> *While the Panther received knife and fork with a growl,*
> *And concluded the banquet by–*
> (Carroll, 1994, p.101-102)

El poema, como todos los otros, se elabora en la distancia, como un punto de fuga. La primera estrofa se trata simplemente de los disparates de una Langosta[20] horneada que exclama cosas como *You have baked me too brown, I must sugar my hair*[21] y la segunda de un banquete entre una Pantera y un Buho. Las dos estrofas entre sí no tienen coherencia o continuidad. Esto es parte de lo inexplicable, que ya ha pautado el Grifón. Lo que resulta de estas transformaciones "es el sueño de otros libros: todos los otros libros soñadores, soñados –retomados, fragmentados, desplazados, combinados, (alejados) puestos a distancia."(Foucault, 1999b, p.220) Así, el texto genera un nudo de nuevos discursos y rompe con los criterios de representación y continuidad, para validarse en su propia inmediatez.

Carroll, además, deja el poema inconcluso, manifestando los abismos de la espacialidad vacía sobre la cual ha desplegado su lenguaje[22]. Interesa insertar la

---

[20] El texto confronta *sluggard*-holgazán con *lobster*- langosta

[21] "Me has horneado demasiado, debo azucararme el pelo"

[22] Es curioso que en estrofa del poema de Carroll, haya un banquete en el cual se sugiera que la Pantera pudiese haber devorado al Búho, pero este acto no llega a comprobarse porque el poema permanece inacabado, sin revelar el desenlace. Es parte de la tensión y las amenazas que están

fractura en cualquier manifestación del lenguaje, así da cuenta de su distancia con respecto al lenguaje objetivo. Sin embargo, este vacío nos revela otras consecuencias. Taylor (1984) afirma que "this opening uncovers the gaps *with and without* the book cannot be."(p.92) Entonces, aunque el texto moderno sólo pueda erigirse en el vacío, el vacío, a su vez da cuenta de una imposibilidad, ya que fractura la unidad tradicional del libro[23]:

> A book is no more possible without blanks [...] Paradoxically, the condition of the books's possibility is also the condition of its impossibility. Holes and blanks open the space in which the book is inscribed. But this white space, or silence, also shreds the leaves of the book. Openings that cannot be completely covered put in question the unity of the book. (Taylor, 1984, p.92)

Estos espacios en blanco o brechas las manifiesta Carroll a lo largo de toda su elaboración lingüística y su creación literaria: se erige sobre el vacío y hasta un punto lo rellena *(spacing)* de su nueva realidad lingüística, pero a la vez el vacío hace trizas las páginas del libro cuando se manifiesta. El vacío debemos entenderlo siempre como un agente fundamental del texto moderno. Implica una realidad que se erige sobre los intersticios en blanco, no para descifrarlos, sino para recubrir su misterio y manifestar la ruptura de la unidad (que antes podía manifestarse ante el logocentrismo de Dios y la razón). La novela puede tener como sentido el sin sentido, para alejarse para siempre del orden prescriptivo y la representación de ese orden. El único factor de unidad (que en el fondo revela siempre fracturas) es la misma ley interior del relato. La novela se construye según su propio régimen, en vez del orden, le interesa el caos que la configura porque "la Biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos

---

presentes en las palabras de la alteridad, pero que nunca llegan a materializarse, como las mencionadas ejecuciones de la Reina. El lenguaje en si mismo es la amenaza de la obra.

[23] La imposibilidad también se materializa en el hecho de que la línea continua entre la realidad del libro y la realidad objetiva es irrealizable, porque el libro ha huido de lo real, creándose en la dimensión órfica e inaprensible del umbral.

volúmenes se repiten en el mismo desorden (que repetido, sería un orden: el Orden)." (Borges, 1956, p.95)

b- los textos idílicos

Carroll no sólo transforma textos didácticos. Igualmente, bajo los mismos procedimientos, transforma textos idílicos, los cuales también se apegan a la discursividad de la *episteme* clásica Nos interesa ver en estas transformaciones una nueva elaboración de lo bello. El poema lírico "Star of the evening" de James M. Sayle es transformado en el episodio de la Falsa Tortuga como "Soup of the evening". Veamos el original de Sayle:

Star of the Evening

Beautiful star in Heaven so bright,
Softly falls thy silv'ry light,
As thou movest from earth afar,
Star of the evening, Beautiful star,
Star of the evening, Beautiful star.

CHORUS :
Beautiful star, (Beautiful star,)
Beautiful star, (beautiful star,)
Star of the eve-ning
Beautiful, beautiful star.

In fancy eye's thou seem'st to say,
Come, come with me from earth away,
Upwards thy spirit's pinions try,
To realms of peace beyond the sky,
To realms of peace beyond the sky.

Shine on oh ! star of love divine,
May our soul's affections twine A
Around thee, as thou mov'st afar,
Star of the twilight, Beautiful star,
Star of the twilight, Beautiful star.
(http://www.kt.rim.or.jp/~snark/alice/nonsense/turtle.htm **p 1)**

El poema de Sayles se atiene a los preceptos del texto idílico tradicional. La estrella es un símbolo de carácter universal. Da cuenta del ideal estético y ético porque representa la belleza de la naturaleza y lleva los atributos de lo divino: el amor de Dios, la altura y la paz. La estrella alabada es un objeto trascendental, su belleza penetra y permanece en la mirada de los hombres, el poeta exclama, *In fancy eye's thou seem'st to stay*. Su belleza lejana se contempla desde la tierra; es visible para el poeta que desea que los afectos de su alma permanezcan junto a ella mientras esta se eleva hacia lo remoto. Lo prescriptivo está presente porque el texto alaba un objeto concreto bajo una construcción universal de lo bello.

Ahora veamos el texto de Carroll. En este caso, la recitación esconde el poema modelo de Sayles. El texto sólo nos dice que *The Mock Turtle sighed deeply, and began, in a voice sometimes choked with sobs, to sing this*[24]. Veamos lo que la Falsa Tortuga cantó:

'Beautiful Soup, so rich and green,
Waiting in a hot tureen!
Who for such dainties would not stoop?
Soup of the evening, beautiful Soup!
Soup of the evening, beautiful Soup!
Beau--ootiful Soo--oop!
Beau--ootiful Soo--oop!
Soo--oop of the e--e--evening,
Beautiful, beautiful Soup!

'Beautiful Soup! Who cares for fish,
Game, or any other dish?
Who would not give all else for two
Pennyworth only of beautiful Soup?
Pennyworth only of beautiful Soup?
Beau--ootiful Soo--oop!
Beau--ootiful Soo--oop!
Soo--oop of the e--e--evening,
Beautiful, beauti--FUL SOUP!'
(Carroll, 1994, p.98)

El poema de Sayles funciona como primera imaginación y resuena en el de Carroll cuando la Tortuga canta *Soup of the evening, beautiful Soup!* La sopa asume el lugar del objeto idílico que, en el texto de Sayles, era la estrella. En este

[24] "La Falsa Tortuga suspiró profundamente y empezó, con una voz ahogada por los sollozos, a cantar esto"

proceso la noción de lo bello se relativiza a un punto que sólo existe en la obra de Carroll, confrontando la noción universal de ideal estético. La obra genera sus propios parámetros en la realidad cerrada de su simulacro. En el texto de Carroll, "se comprenden las figuras gracias a su transfiguración" y es entonces cuando, más allá de las normas de la verdad objetiva, "se impone la realidad de la irrealidad."(Foucault, 1999b, p.115) Aunque el nuevo texto no deja de ser disparatado (no puede, es su régimen estético), se entiende en el contexto de su inmediatez discursiva. No es ilógico que la Falsa tortuga idealice en una canción la belleza de la sopa. Recordemos que este personaje existe al confrontarse con la sopa de falsa tortuga, así Carroll crea un ideal estético que sólo tiene valor y sentido en una instancia particular de la remota realidad verbal de su obra.[25]Esto es así porque la realidad de las series es generada exclusivamente por el lenguaje particular de las mismas. Vemos como las palabras se tejen fonéticamente para generar una serie de realidades discursivas: mock turtle soup> Mock Turtle> "Soup of the evening". Va desde la creación de un personaje al que se le atribuye la falsedad de las palabras, hasta el poema (también "falso" ya que no es el de Sayles) que idealiza a la sopa

Curiosamente, Carroll transforma otro poema tradicional que también idealiza la estrella. Se trata del clásico poema de Jane Taylor (1783-1824)), "The Star". Este texto es, sin duda, el más familiar de todos los que Carroll reelabora. Veamos la primera estrofa de este poema, bastante conocido como una canción de cuna:

The Star

Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!
Up above the world so high,
Like a diamond in the sky
(http://www.durram.demon.co.uk/alice/ **p 6-7)**

[25]Así como el té, o la configuración de los Insectos del Espejo son prácticas discursivas, la sopa de falsa tortuga también tiene en las series una elaboración discursiva y literaria.

Nuevamente se trata de un texto que idealiza la estrella contemplada, como un objeto elevado y hermoso. Veamos el texto de Carroll, éste lo recita el Sombrerero:

> Twinkle, twinkle, little bat
> How I wonder what you're at!
> Up above the world you fly
> Like a tea-tray in the sky.
> (Carroll, 1994, p.72)

Esta versión de Carroll es la que más se apega formalmente al modelo original, quizás porque sea la canción más célebre que se transforma. En este caso, Carroll apunta hacia un ideal estético libre, que va más allá de lo que se entiende convencionalmente como bello. La estrella es sustituida por el murciélago-*bat*. Elabora una nueva categoría, colocando en el espacio de lo idílico lo monstruoso y lo impropio. El texto marca la diferencia en vez de la mismidad o lo representativo con respecto al texto de Jane Taylor. La referencia a la inmediatez de la instancia, *like a tea-tray in the sky*[26], alude a la discursividad propia del Sombrerero que gira eternamente en torno a la hora del te, a la vez que le otorga cabalidad al nuevo poema.

Veamos el máximo juego de la transformación de textos, que le da título al capítulo "It's my own invention" en *Through the Looking-glass*. Este capítulo da cuenta, como la historia del Lirón que vimos en "Confrontación", del proceso creativo de Carroll, siempre en torno a las posibilidades del lenguaje como un ente autónomo. En el capítulo un Caballero bastante quijotesco[27] le propone a Alicia la recitación de un poema. Alicia en este capítulo debe jugar a ser la dama a la cual el Caballero se consagra, bajo la forma cortesana medieval. Antes de recitarle a Alicia el poema, el Caballero dice lo siguiente:

---

[26] "como una bandeja de té en el cielo"

[27] Carroll dialoga con el Quijote de Cervantes como parte de su juego con otros textos literarios. El personaje manchego se construye en un ámbito supraepistémico de la imaginación, al jugar a ser caballero andante en una realidad caballeresca inexistente. Carroll retoma la locura del personaje cervantino, para construir su Caballero bajo la ley del disparate que rige la alteridad de las series.

> The name of the song is called "*Haddocks' Eyes*"."
> "Oh, that's the name of the song, is it? Alice said trying to feel interested.
> "No, you don't understand," The Knight said, looking a little vexed. "That's what the name is *called*. The name really is the *'The aged aged man'*. "
> "Then I ought to have said 'That's what the song is called'?" Alice corrected herself.
> "No, you oughtn't: that's quite another thing! The *song* is called *'Ways and means'* : but that's only what it's *called*, you know.
> "Well, what *is* the song then?" said Alice, who was by this time completely bewildered.
> "I was coming to that," the Knight said. "The song really is *'A-sitting on a gate'*: and the tune's my own invention."
> (Carroll, 1994, p.224)

Carroll forma un tejido verbal del nombre de la canción que va a ser recitada por el Caballero, para demostrar algunas premisas que corresponden al sistema formal del lenguaje y a su ser infinito de posibilidades[28]:

a- El nombre de la canción es llamado *'Haddock's eyes'* (Es la forma como llaman al nombre de la canción)

b-El nombre de la canción es *'The aged aged man'* (Es el nombre de la canción, no la canción en sí)

c-La canción es llamada *'Ways and means'* (Hay un nombre para el nombre de la canción, uno para llamar al nombre y este último que es la forma como es llamada la canción)

d- La canción en realidad es *'A-sitting on a gate'* (es lo que la canción realmente es, no sus formas de ser llamada o las formas de su nombre)

Alicia cree que el Caballero canta "I give thee all, I can no more". El texto especifica como ella dice *the tune isn't his own invention,' she said to herself: 'it's "I give thee all, I can no more"*, canción extraída del poema de Thomas Moore

---

[28] Debemos notar como el texto construye el segundo lenguaje a partir de la lógica y el sistema formal que rigen la lengua inglesa. Los artificios lingüísticos los hemos llamado disparates porque estos no generan un constructo ni un sentido objetivo. Sin embargo, estas realidades son posibles en el lenguaje. Por esta razón hemos comenzado a elaborar el planteamiento de este trabajo en el tránsito que implica el cambio de la *gramática general* de la *episteme* clásica a la disciplina de la filología y la lingüística en la *episteme* moderna. De allí también que hemos establecido que la filología es el campo de concomitancia y el correlato de la disciplina literaria en la *episteme* moderna.

"My heart and lute". Hasta este instante, pareciera que el texto revelase el poema modelo. Veamos el poema de Moore (1779-1852):

My Heart and Lute

I give thee all- I can no more-
Though poor the off'ring be;
My heart and lute are all the store
That I can bring to thee.
A lute whose gentle song reveals
the soul of love full well;
And, better far, a heart that feels
Much more than lute could tell.

Though love and song may fail, alas!
To keep life's clouds away,
At least 'twill make them lighter pass
Or gild them if they stay.
And ev'n if care, at moments, flings
A discord o'er life's happy strain,
Let love but gently touch the strings,
'Twill all be sweet again!
(http://www.fionasplace.net/The%20ArtofLove/MyHeartandLute.html p.1)

En el texto idílico de Moore el corazón corresponde al sentimiento y el laúd al alma. Ambos representan los atributos más elevados del poeta, quien se los ofrece a su amada. El texto concibe el amor producido por la canción como aquello que endulza los pesares de la vida.

El poema que elabora Carroll en "It's my own invention", se apega, a manera de primera imaginación, a la métrica y la estructura formal de "My heart and lute". Carroll juega con este poema para simular un ofrecimiento cortés del Caballero, quien aparenta, en una primera instancia, recitarle una canción de amor a su dama, Alicia. Sin embargo, Carroll huye de los contenidos amorosos del poema de Thomas Moore, para transformar el contenido vital del poema de William Wordsworth titulado "Resolution and independence", que también utiliza como primera imaginación. Veamos el denso texto de Wordsworth y los puntos con los cuales se conectará el texto de Carroll a manera de primera imaginación:

I

There was a roaring in the wind all night;
The rain came heavily and fell in floods;
But now the sun is rising calm and bright;
The birds are singing in the distant woods;
Over his own sweet voice the Stock-dove broods;
The Jay makes answer as the Magpie chatters;
And all the air is filled with pleasant noise of waters.

II

All things that love the sun are out of doors;
The sky rejoices in the morning's birth;
The grass is bright with rain-drops;--on the moors
The hare is running races in her mirth;
And with her feet she from the plashy earth
Raises a mist, that, glittering in the sun,
Runs with her all the way, wherever she doth run.

III

I was a Traveller then upon the moor,
I saw the hare that raced about with joy;
I heard the woods and distant waters roar;
Or heard them not, as happy as a boy:
The pleasant season did my heart employ:
My old remembrances went from me wholly;
And all the ways of men, so vain and melancholy.
(http://www.theotherpages.org/poems/words02.html **p 1-2)**

El poema de Wordsworth es de carácter autobiográfico. Condensa el recuerdo de la vida del poeta en veinte *stanzas*. Parte de la remembranza melancólica de la infancia feliz del poeta. Luego éste refiere que, en su juventud, era un viajero-*traveler*. Como veremos el poema de Carroll parte de la remembranza de un viajero. Este un punto de partida y de fuga, a la vez que corresponde a la primera imaginación. Continuemos con el extenso poema de Wordsworth:

IV

But, as it sometimes chanceth, from the might
Of joy in minds that can no further go,
As high as we have mounted in delight
In our dejection do we sink as low;
To me that morning did it happen so;
And fears and fancies thick upon me came;
Dim sadness--and blind thoughts, I knew not, nor could name.

V

I heard the sky-lark warbling in the sky;
And I bethought me of the playful hare:
Even such a happy Child of earth am I;
Even as these blissful creatures do I fare;
Far from the world I walk, and from all care;

But there may come another day to me--
Solitude, pain of heart, distress, and poverty.

VI

My whole life I have lived in pleasant thought,
As if life's business were a summer mood;
As if all needful things would come unsought
To genial faith, still rich in genial good;
But how can He expect that others should
Build for him, sow for him, and at his call
Love him, who for himself will take no heed at all?

VII

I thought of Chatterton, the marvellous Boy,
The sleepless Soul that perished in his pride;
Of Him who walked in glory and in joy
Following his plough, along the mountain-side:
By our own spirits are we deified:
We Poets in our youth begin in gladness;
But thereof come in the end despondency and madness.
(http://www.theotherpages.org/poems/words02.html p.2)

El poeta cuenta como una mañana en su juventud, comenzó a preocuparse por su futuro, temiendo el momento en que terminasen sus días tranquilos y felices. La angustia se genera al pensar que el poeta vive en torno a su creación, *like a moth to a flame,* sin obtener ningún tipo de ganancias. De allí que sus días empiecen con goce y terminen en la locura.[29] Creemos que la séptima estrofa del poema de Wordsworth es un punto importante con el cual se conecta el texto de Carroll. En "Resolution and Independence" se pregona la locura como el destino trágico del poeta, mientras que, a lo largo de las series de Alicia, la locura se muestra, no como algo vital o fatídico, sino como una potencialidad fundamental para la creación inédita del segundo lenguaje y el mundo novelesco. La locura es esencial en el poema que recitará el Caballero, como lo es para la realidad total de las series. Carroll se fugará de la noción romántica de la locura, para encontrar en ella lo lúdico, lo jocoso y un espacio ilimitado que puede contener el disparate y todas las posibilidades del *nonsense*, como una genuina creación estética y lingüística.

[29] Wordsworth alude al trágico desenlace del joven poeta Chatterton, quien puso fin a su vida suicidándose.

VIII

Now, whether it were by peculiar grace,
A leading from above, a something given,
Yet it befell, that, in this lonely place,
When I with these untoward thoughts had striven,
Beside a pool bare to the eye of heaven
I saw a Man before me unawares:
The oldest man he seemed that ever wore grey hairs.

IX

As a huge stone is sometimes seen to lie
Couched on the bald top of an eminence;
Wonder to all who do the same espy,
By what means it could thither come, and whence;
So that it seems a thing endued with sense:
Like a sea-beast crawled forth, that on a shelf
Of rock or sand reposeth, there to sun itself;

X

Such seemed this Man, not all alive nor dead,
Nor all asleep--in his extreme old age:
His body was bent double, feet and head
Coming together in life's pilgrimage;
As if some dire constraint of pain, or rage
Of sickness felt by him in times long past,
A more than human weight upon his frame had cast.

XI

Himself he propped, limbs, body, and pale face,
Upon a long grey staff of shaven wood:
And, still as I drew near with gentle pace,
Upon the margin of that moorish flood
Motionless as a cloud the old Man stood,
That heareth not the loud winds when they call
And moveth all together, if it move at all.

XII

At length, himself unsettling, he the pond
Stirred with his staff, and fixedly did look
Upon the muddy water, which he conned,
As if he had been reading in a book:
And now a stranger's privilege I took;
And, drawing to his side, to him did say,
"This morning gives us promise of a glorious day."

XIII

A gentle answer did the old Man make,
In courteous speech which forth he slowly drew:
And him with further words I thus bespake,
"What occupation do you there pursue?
This is a lonesome place for one like you."
Ere he replied, a flash of mild surprise
Broke from the sable orbs of his yet-vivid eyes,
(http://www.theotherpages.org/poems/words02.html p.2--)

El viajero de Wordsworth observa desde la distancia la figura doblada, desgastada por la vida y el trabajo, de un viejo solitario, quien se encuentra

parado en una laguna. El poeta proyecta sus angustiosas reflexiones personales sobre la figura del anciano. El viajero de Carroll también encontrará un viejo solitario, pero no inmóvil –*motionless* y serio como el de Wordsworth, tampoco encontrará en esta figura un motivo para la reflexión vital. Lo que el viajero de Carroll si retoma, a manera de primera imaginación, es la pregunta por la ocupación del viejo.

XIV
His words came feebly, from a feeble chest,
But each in solemn order followed each,
With something of a lofty utterance drest--
Choice word and measured phrase, above the reach
Of ordinary men; a stately speech;
Such as grave Livers do in Scotland use,
Religious men, who give to God and man their dues.

XV
He told, that to these waters he had come
To gather leeches, being old and poor:
Employment hazardous and wearisome!
And he had many hardships to endure:
From pond to pond he roamed, from moor to moor;
Housing, with God's good help, by choice or chance,
And in this way he gained an honest maintenance.

XVI
The old Man still stood talking by my side;
But now his voice to me was like a stream
Scarce heard; nor word from word could I divide;
And the whole body of the Man did seem
Like one whom I had met with in a dream;
Or like a man from some far region sent,
To give me human strength, by apt admonishment.

XVII
My former thoughts returned: the fear that kills;
And hope that is unwilling to be fed;
Cold, pain, and labour, and all fleshly ills;
And mighty Poets in their misery dead.
--Perplexed, and longing to be comforted,
My question eagerly did I renew,
"How is it that you live, and what is it you do?"
(http://www.theotherpages.org/poems/words02.html p.4-)

El poema de Wordsworth describe la figura del anciano como una entidad profética, soñada, y sobrehumana, que contrasta con su cuerpo doblado. El texto elabora una reflexión profunda sobre la soledad, la vejez, la pobreza, el dolor, el

acto poético y el destino del poeta quien se proyecta en la figura desgastada y a la vez elevada del anciano. El poeta-viajero cuenta como el viejo le dijo que erraba de laguna en laguna recolectando sanguijuelas para subsistir. El poeta, temeroso y perturbado, vuelve a preguntarle al viejo cómo subsiste. Carroll retoma la descripción inhumana del anciano, para someterla a la ley y el *nonsense* de los umbrales de las series. Su viajero también reiterará la pregunta, pero distraído de un modo disparatado

XVIII
He with a smile did then his words repeat;
And said, that, gathering leeches, far and wide
He travelled; stirring thus about his feet
The waters of the pools where they abide.
"Once I could meet with them on every side;
But they have dwindled long by slow decay;
Yet still I persevere, and find them where I may."
XIX
While he was talking thus, the lonely place,
The old Man's shape, and speech--all troubled me:
In my mind's eye I seemed to see him pace
About the weary moors continually,
Wandering about alone and silently.
While I these thoughts within myself pursued,
He, having made a pause, the same discourse renewed.
XX
And soon with this he other matter blended,
Cheerfully uttered, with demeanour kind,
But stately in the main; and when he ended,
I could have laughed myself to scorn to find
In that decrepit Man so firm a mind.
"God," said I, "be my help and stay secure;
I'll think of the Leech-gatherer on the lonely moor!"
(http://www.theotherpages.org/poems/words02.html p 5)

El viejo le reitera, centrado y tranquilo, su oficio al joven poeta quien continúa trastornado y pusilánime ante su propio futuro. Luego vemos como el poeta reconoce la fortaleza del anciano, esperanzándose en la posibilidad de sobrevivir. Veamos y comentemos la versión definitiva de Carroll, que es la que le recita el Caballero a Alicia En este caso la transformación del texto idílico clásico y el romántico se anudará para apartarse definitivamente de ambas posturas:

`I'll tell thee everything I can:
There's little to relate.
I saw an aged aged man,
A-sitting on a gate.
"Who are you, aged man?" I said,
"And how is it you live?"
And his answer trickled through my head,
Like water through a sieve.
He said "I look for butterflies
That sleep among the wheat:
I make them into mutton-pies,
And sell them in the street.
I sell them unto men," he said,
"Who sail on stormy seas;
And that's the way I get my bread --
A trifle, if you please."
But I was thinking of a plan
To dye one's whiskers green,
And always use so large a fan
That they could not be seen.
So, having no reply to give
To what the old man said,
I cried "Come, tell me how you live!"
And thumped him on the head.
His accents mild took up the tale:
He said "I go my ways,
And when I find a mountain-rill,
I set it in a blaze;
And thence they make a stuff they call
Rowlands' Macassar-Oil --
Yet twopence-halfpenny is all
They give me for my toil."
But I was thinking of a way
To feed oneself on batter,
And so go on from day to day
Getting a little fatter.
I shook him well from side to side,
Until his face was blue:
"Come, tell me how you live," I cried,
"And what it is you do!"
He said "I hunt for haddocks" eyes
Among the heather bright,
And work them into waistcoat-buttons
In the silent night.
And these I do not sell for gold
Or coin of silvery shine,
But for a copper halfpenny,
And that will purchase nine.
"I sometimes dig for buttered rolls,
Or set limed twigs for crabs:
I sometimes search the grassy knolls
For wheels of Hansom-cabs.
And that's the way" (he gave a wink)
"By which I get my wealth--

And very gladly will I drink
Your Honour's noble health."
I heard him then, for I had just
Completed my design
To keep the Menai bridge from rust
By boiling it in wine.
I thanked him much for telling me
The way he got his wealth,
But chiefly for his wish that he
Might drink my noble health.
And now, if e'er by chance I put
My fingers into glue,
Or madly squeeze a right-hand foot
Into a left-hand shoe,
Or if I drop upon my toe
A very heavy weight,
I weep, for it reminds me so
Of that old man I used to know—
Whose look was mild, whose speech was slow
Whose hair was whiter than the snow,
Whose face was very like a crow,
With eyes, like cinders, all aglow,
Who seemed distracted with his woe,
Who rocked his body to and fro,
And muttered mumblingly and low,
As if his mouth were full of dough,
Who snorted like a buffalo--
That summer evening long ago,
A-sitting on a gate.'
(Carroll, 1994, p.225-227)

Desde el principio vemos cómo el texto de Carroll, diciendo *there's little to relate*[30], se distancia del texto de Wordsworth, ya que éste es bastante largo y hondo. Carroll confronta la reflexión profunda del viajero del texto de Wordsworth, con la reflexión disparatada de su viajero. Éste se distraía pensando cómo teñir sus bigotes de verde, *To dye one's whiskers green* , y la posibilidad de hacer otras cosas tontas como alimentarse de masa cruda *To feed oneself on batter*, cada vez que el viejo le contaba cómo sobrevivía. A la vez las formas de subsistencia del anciano de Carroll no son más que *nonsense* y *balderdash*. El falso texto confronta la reflexión profunda del acto poético y el fin trágico de la vida del poeta que plantea Wordsworth con el *nonsense*, lo lúdico y lo disparatado como construcciones discursivas. Es que en el fondo, esta es la reflexión profunda

[30] "Hay poco que contar"

de Carroll. La remembranza del anciano, la genera en el viajero de Carroll el dolor físico, tonto y chistoso, mientras que en el texto de Wordsworth el anciano es un símbolo de fortaleza espiritual y vital. Pero más que atenernos a la reelaboración discursiva, que se apega a la normativa de los poemas que hemos visto hasta ahora, nos interesa resaltar que Carroll no sólo transforma los textos victorianos que en mucho se asemejan a los de la *episteme* clásica –los didácticos e idílicos- sino también reelabora textos propios del discurso literario moderno, como el texto de Wordsworth que pertenece a la discursividad romántica. El texto de Wordsworth reflexiona sobre la profecía y profundidad del acto poético, no es un texto prescriptivo ni representativo, ya que parte de una postura vital y personal. Carroll apunta a algo que va más allá de la modalidad moderna del Romanticismo en su reelaboración de la teoría de la imaginación de Coleridge y en la transformación de "Resolution and Independence".

Nos encontramos nuevamente ante un nudo discursivo. Carroll simula una primera imaginación en el poema "My heart and lute" cuando comienza el poema con el verso *'I'll tell thee everything I can*, el cual confunde a Alicia quien cree ver el primer verso del texto idílico de Moore *I give thee all -I can no more-*[31]. Tras este juego inicial huye hacia otra primera imaginación en "Resolution and independece". Entonces, el Caballero aparenta recitarle un poema amoroso a la dama que Alicia debe simular, para en realidad cantarle un poema disparatado que transforma lo romántico y la forma de lo idílico. El engaño siempre amenaza, vibra en los enunciados como parte de la astucia y del juego intrincado del texto. El desorden y la infidelidad, propios de la Biblioteca, están presentes en la arbitrariedad de la construcción del poema que recitará el Caballero desde el inicio. Toma diferentes discursos para enredarlos en su fuga o segunda imaginación, a la vez que muestra un enorme desgaste del título del poema. Desde las premisas que pauta el Caballero en torno al nombre, hasta este punto, se ha formado un contundente laberinto verbal sobre el texto. Este proceso apunta siempre a la Biblioteca de Borges (1956), la cual contiene

[31] Además, el texto nos da a entender que el caballero canta la canción-*tune* a la manera como se cantaba *I give thee all, I can no more,* por lo cual Alicia afirma que la canción o melodía no es de su propia invención.

> [...] el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro de todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros. (p.90)

De la misma manera el universo novelesco de las series contiene múltiples elaboraciones en torno a los textos falsos. Estas interpolaciones y falacias son el juego de las transformaciones discursivas en el subterráneo y en el espejo. Jugar a aparentar textos simultáneos, ambiguos y espectrales es la finalidad del simulacro. Esto es precisamente la libertad absoluta y la arbitrariedad de la creación literaria que se fundamenta y dirige hacia lo verbal y hacia lo escrito.

c- los textos que salen de una fábula:

Debemos aproximarnos a una forma distinta de transformación. Hasta el momento hemos abordado textos que se presentan en la obra como recitaciones y, que por su transformación, dialogan de una forma caótica con los textos literarios modelos, dando cuenta de la historicidad y la singularidad de la realidad de la literatura. Ahora nos aproximaremos a otro fenómeno. Carroll reelabora ciertos episodios y personajes, que corresponden a textos o discursos conocidos, presentes en el imaginario inglés victoriano. En este apartado el diálogo con lo literario es aún más evidente y explícito. Los textos modelos dan pie para la elaboración de ciertas instancias de las obras[32]. Pero, como es de esperarse, las series no se limitan a la repetición de lo conocido y tradicional, los umbrales no lo permiten. El texto de Carroll jugará a insertar la diferencia, haciendo de su reelaboración una transformación que resulta genuinamente creativa y única.

---

[32] Maurice Blanchot (1993) diría que estas fábulas constituyen el relato previo a la aparición de la novela moderna.

> El texto que cuenta se rompe a cada instante; cambia de signo, se invierte, toma distancia [...] toda la 'ficción' en este tipo de elaboración 'consiste en el movimiento por el que un personaje se sale de la fábula a la que pertenece y se convierte en el relator de la fábula siguiente'. (Foucault, 1999b, p.290)

El personaje más celebre que se sale de una fábula conocida para insertarse en el laberinto verbal de las series es Humpty Dumpty, a quien ya hemos conocido como el máximo amo de las arbitrariedades del lenguaje. Esta potencialidad se la adjudica Carroll, fundando una nueva discursividad en torno a Humpty Dumpty.[33] Veamos cómo se introduce este personaje en la obra y cómo se transforma un texto tradicional.

> HOWEVER the egg only got larger and larger, and more and more human: when she had come within a few yards of it, she saw that it had eyes and a nose and mouth; and, when she had come close to it, she saw clearly that it was HUMPTY DUMPTY himself. "I ca'n't be anybody else!" she said to herself. "I'm certain of it, as if his name were written all over his face!" (Carroll, 1994, p.191)

Alicia ha comprado un huevo en la tienda de la Oveja. Una vez que Alicia abandona la tienda el huevo se transforma en la figura de Humpty Dumpty, conocido en la tradición oral inglesa de cantos de cuna. El personaje emerge en las series como producto del arbitrario movimiento de la metamorfosis. Alicia lo reconoce al instante[34] y se repite a sí misma la canción tradicional:

> *Humpty Dumpty sat on a wall:*
> *Humpty Dumpty had a great fall.*
> *All the king's horses and all the king's men*

---

[33] De hecho, el Humpty Dumpty célebre en nuestros días es el de Carroll, más que el Humpty Dumpty que Carroll usó como modelo.

[34] A lo largo de las series los únicos elementos que Alicia puede reconocer son estos personajes fabulosos (cuyas fábulas originales eran familiares para los niños de la sociedad victoriana) que Carroll inserta en el texto. Todo lo demás le es ignoto. Esto nos corrobora que la realidad de estos textos se establece en un ámbito eminentemente literario. Estos personajes tienen una esencia literaria, de allí que Alicia afirma "Estoy tan segura, como si llevase el nombre escrito por toda la cara."En este ámbito escrito los personajes son el simulacro de sus propios nombres; las palabras y las cosas están unidas.

Couldn't put Humpty Dumpty in his place again
(Carroll, 1994, p.192)

Se trata del huevo de monumental fatuidad, inconsciente de su fragilidad. Esta canción tenía un sentido político evidente y se aplicó a varios personajes históricos.

> It's possible however that 'Humpty Dumpty' refers to a powerful cannon used during the English Civil War (1642-49). It was mounted on top of the St Marys at the Wall Church in Colchester defending the city against siege in the summer of 1648 which fell 'off the wall' and couldn't be mended. (http://nurseryrhymes.allinfoabout.com/humpty.html p.1-2)

Sin embargo, Carroll traslada la canción y el personaje tradicional a su relato, para elaborar una elucubración en torno al lenguaje. En este sentido, hemos visto como Humpty Dumpty es un personaje fundamental en la obra. Aunque él no está consciente de su propia fatuidad, sí está consciente de la fatuidad del lenguaje, cuyos signos han explotado en la polisemia y sus lazos entre significantes y significados se han roto, desatando la imposibilidad de representar lo objetivo dentro de la espacialidad literaria. Conociendo secretamente el resultado de su caída, Alicia le sugiere que estaría mejor en el piso. Ante esto Humpty Dumpty le dice:

> "If *I* did fall," he went on, *"the King has promised me* –ah, you may turn pale, if you like! You didn't think I was going to say that, did you? *The King has promised me –with his very own mouth*–to–to–"
> "To send all his horses and all his men," Alice interrupted, rather unwisely.
> "Now I declare that's too bad!" Humpty Dumpty cried, breaking into a sudden passion. "You've been listening at doors–and behind trees–and down chimneys–or you couldn't have known it!"
> "I haven't indeed!" Alice said very gently. "It's in a book!"
> (Carroll, 1994, p.193)

It's in a book![35] declara Alicia, dando cuenta de su lectura de la fábula. Pero a la vez, Carroll nos revela en esta afirmación su elaboración laberíntica, que juega a crear nuevas discursividades a partir de la transformación de textos conocidos preexistentes, a la vez que dialoga con ellos. Esto nos muestra que "su arte se edifica donde se forma el archivo. No porque señalan el carácter tristemente histórico –juventud menguada, ausencia de frescor, invierno de las invenciones –con el que nos complacemos en estigmatizar a nuestra edad alejandrina."(Foucault, 1999b, p.344) Al contrario, el Humpty Dumpty de Carroll revela que sólo pertenece a las series (aunque Alicia sepa lo contrario). El arte del archivo se forma cuando el discurso de las series, mediante los textos transformados, nos revela que pertenece "al murmullo indefinido de lo escrito." (Foucault, 1999b, p.344) Se escribe, se reelabora creativamente para que los textos modelos se transformen en los umbrales, y así crear nuevos personajes que difunden una nueva práctica discursiva, como Humpty Dumpty quien deja de ser un personaje representativo de lo bélico, para hablarnos de las pugnas internas del lenguaje. Carroll es del tipo de autores que "se encuentran en una posición "transdiscursiva."(Foucault, 1999b, p.344). En "el curso del siglo XIX en Europa, se ha visto aparecer unos tipos de autor bastante singulares [...] Les llamaremos, de un modo un poco arbitrario, "fundadores de discursividad." (Foucault, 1999b, p.344) Es parte del juego de la transformación en la novela moderna: funda y refunde discursividades.

Acerquémonos a otros dos personajes conocidos en la sociedad victoriana, Tweedledum y Tweedledee. Veamos cómo cuando Alicia se encuentra con éstos le resuena en su cabeza una canción:

> [...] the words of the old song kept ringing through her head like the ticking of a clock, and she could hardly help saying them out loud:
>
> *Tweedledum and Tweedledee*
> *Agreed to have a battle!*
> *For Tweedledum said Tweedledee*
> *Had spoiled his nice new rattle.*

[35] "¡Está en un libro!"

Just then flew down a monstrous crow,
As black as a tar-barrel!
Which frightened both the heroes so,
They quite forgot their quarrel
(Carroll, 1994, p.166)

En la letra de esta canción tradicional aparecen los personajes de Tweedledum y Tweedledee, cuya raíz, *tweedle,* significa juguetear con los dedos perdiendo el tiempo. El sentido de la historia modelo[36] es que las luchas de estos dos personajes son inútiles. Un buen susto les haría entrar en razón, por mucho que se enfrenten entre ellos. Estos personajes desde su origen encajan en la realidad de las series. Importa darle un nuevo significado al hecho de perder el tiempo-*tweedle*, ya que el *nonsense* es una forma pura de verbalidad e imaginación. Importa ver que perder el tiempo tiene sentido en la elaboración y lectura del lenguaje literario, aunque no tenga aplicación o función en el mundo real o práctico. El discurso de estos dos personajes tiene una implicación fundamental en la construcción novelesca de *Through the Looking-glass.* Lo abordaremos puntualmente en "Nudo". Por ahora, sólo nos interesa resaltar cómo Carroll reinserta los personajes tradicionales en su relato. Más adelante vemos cómo Tweedledum le dice a Tweedledee:

"Of course you agree to have a battle?" Tweedledum said in a calmer tone.
"I suppose so," the other sulkily replied, as he crawled out of the umbrella: "only she must help us to dress up, you know."
(Carroll, 1994, p.176)

Aunque los relatos tradicionales cobran vida en el texto de Carroll, estos textos se transgreden al incluir a Alicia en los sucesos. Así se hilan estos discursos conocidos con la realidad de las series, transformándose en una nueva discursividad. El episodio termina haciendo alusión al cuervo de la canción que

[36] Se cree que estos personajes se remontan a las terribles guerras civiles de la época anterior a los Tudor. El pueblo sufrió tanto a manos de facciones que tan poco le importaban. El sentido de futilidad se manifiesta en el hecho de que cuanto más se diferencian más parecen iguales.

asusta terriblemente a ambos personajes. Ya la tradición literaria de la cual ellos han sido extraídos por Carroll los condena a este desenlace. Entonces, importa dar cuenta de una existencia y un universo literario cuyo tiempo "es una red más espacial que temporal"(Foucault, 1999b, p.260), ya que estas realidades reaparecen contundentemente cada vez que se transitan o leen[37]. Esto nos comprueba que la obra se despliega en "un espacio de simulacro que sin duda es el lugar contemporáneo [...] de la literatura", por eso a partir de la *episteme* moderna "el ser de la literatura no concierne ni a los hombres ni a los signos, sino a ese espacio."(Foucault, 1999b, p.213) Así termina el capítulo "Tweedledum and Tweedledee". Alicia vuelve a participar de la realidad del poema tradicional:

> It was getting dark so suddenly that Alice thought there must be a thunderstorm coming on. "What a thick black cloud that is!" she said. "And how fast it comes! Why, I do believe it's got wings!"
> "It's the crow!" Tweedledum cried out in a shrill voice of alarm; and the two brothers took their heels and were out of sight in a moment (Carroll, 1994, p.178)

Gran parte del capítulo "The Lion and the Unicorn" es construido por el poema tradicional que le da su nombre. Desde un principio vemos como en estas instancias, construidas a partir de otras fábulas, las acciones se repiten siempre. Sólo que por la naturaleza lúdica de las series están sujetas al cambio, ya que estas se despliegan en el lugar del simulacro:

> "Who are at it again?" she ventured to ask.
> "Why the Lion and the Unicorn, of course," said the King.
> "Fighting for the crown?"
> "Yes, to be sure," said the King: "and the best of the joke is, that it's *my* crown all the while! Let's run and see them." And they trotted off, Alice repeating to herself, as she ran, the words of the old song:

---

[37] Alicia transita las fuerzas y realidades de una lectura. Su viaje y la galería verbal le rinden cuentas de que se ubica en una espacialidad de la literatura. Esta experiencia es eminentemente moderna, ya que lleva a un libro una experiencia imposible: viaja por los simulacros de una lectura. No olvidemos que los deseos que desatan las apariciones de los umbrales, con los cuales se da paso a la elaboración de los dos textos, son deseos literarios. Alicia desea libros y luego los transita.

> *The Lion and the Unicorn were fighting for the crown:*
> *The Lion and the Unicorn all round the town.*
> *Some gave them white bread, some gave them brown:*
> *Some gave them plum-cake and drummed them out of town.*
> (Carroll, 1994, p.208)

En el capítulo se materializan las palabras de la canción tradicional que inserta Carroll. Alicia está al tanto de lo que sucederá, porque conoce de memoria estas canciones. Así se "abre el espacio de una literatura que no existe más que en y por la red de lo ya escrito." (Foucault, 1999b, p.220). Sin embargo, la diferencia se hará presente porque las series constituyen un "libro en el que se juega la ficción de los libros" que le preceden, sin el fin de reproducirlos, sino retomarlos, espaciarlos y diferirlos para dar cuenta de que se "ocupa un lugar en la institución reconocida de la escritura."(Foucault, 1999b, p.220) Dice el Rey:

> "How are they getting on with the fight?"
> Hatta made a desperate effort, and swallowed a large piece of bread-and-butter. "They're getting on very well," he said in a choking voice: "each of them has been down for about eighty-seven times."
> "Then I suppose they'll soon bring out the white bread and the brown?"Alice ventured to remark.
> "It's waiting for 'em now," said Hatta; "this is a bit of it as I'm eating" [...]
> "I don't think they'll fight any more to-day," the King said to Hatta: "go and order the drums to begin." And Hatta went bounding away like a grasshopper. (Carroll, 1994, p.209)

Los textos se tejen entre sí. Se insertan, como parte de la transformación de "The lion and the unicorn", los discursos del Rey, el Sombrerero y la Liebre de Marzo. Estos dos últimos reaparecen en *Through the Looking-glass* como los mensajeros del Rey, y se presentan camuflageados[38] con nombres Anglo-Sajones: *Haigha* en vez de *March Hare* y *Hatta* en vez de *Hatter*. En esta espacialidad el pan del poema, que Alicia supone que sacarán pronto, ya que la lucha está por

[38] Nuevamente el texto es engañoso, crea sus juegos en el interior de sí mismo. Para quien no ha leído *Alice in Wonderland,* estos personajes se presentan simplemente como los mensajeros del Rey. Pero, el lector que conoce la primera parte de las series, reconoce a la Liebre de Marzo y al Sombrerero a través de sus discursividades.

terminar, se entrecruza discursivamente con el pan de la hora del té que constituye la discursividad del Sombrerero. En la reelaboración de la canción tradicional, el Rey manda al Sombrerero a que dé la orden de que empiecen los tambores correspondientes al verso *drummed them out of town*. Entonces, lo que Carroll hace es recrear el poema en la realidad de las series,[39]sólo que insertando a Alicia en su nueva reelaboración de "The lion and the unicorn", da pie para la elaboración de aún más posibilidades discursivas. La referencia a la lucha que hace el Rey, "I don't think they'll fight any more to-day" muestra el tiempo del relato, que se actualiza con cada lectura o con cada tránsito en la espacialidad de ese capítulo, a la vez que resalta la esencia verbal de los personajes que se construyen como simulacros. Veamos otros discursos que también se entrecruzan o tejen con el poema original:

> "This is a child!" Haigha replied eagerly, coming in front of Alice to introduce her, and spreading out both his hands towards her in an Anglo-Saxon attitude. "We only found it to-day. It's as large as life, and twice as natural!"
> "I always thought they were fabulous monsters!" said the Unicorn. "Is it alive?"
> "It can talk," said Haigha solemnly.
> The Unicorn looked dreamily at Alice, and said "Talk, child."
> Alice could not help her lips curling up into a smile as she began: "Do you know, I always thought Unicorns were fabulous monsters, too? I never saw one alive before!"
> "Well, now that we *have* seen each other," said the Unicorn, "f you'll believe in me, I'll believe in you. Is that a bargain?"
> "Yes, if you like," said Alice.
> "Come, fetch out the plum-cake, old man!" the Unicorn went on, turning from her to the King. "None of your brown bread for me!"
> "Certainly -- certainly!" the King muttered, and beckoned to Haigha. "Open the bag!" he whispered. "Quick! Not that one -- that's full of hay!"
> Haigha took a large cake out of the bag, and gave it to Alice to hold, while he got out a dish and carving-knife. How they all came out of it Alice couldn't guess. It was just like a conjuring trick, she thought.
> (Carroll, 1994, p.210-211)

[39] Carroll utiliza el mismo procedimiento para la transformación de todos los textos que se salen de una fábula para contar otra. Elabora este tipo de episodios en tres planos distintos. Primero está la canción tradicional que nada tiene que ver con las series. Luego la reelaboración del poema que aparenta existir siempre en la alteridad de las series y luego, la participación de Alicia que establece nuevas posibilidades discursivas.

Este pasaje reitera la potencialidad y singularidad del espacio literario de las series. Carroll le asigna discursividades a los personajes retomados y transformados. Así vemos como en boca del Unicornio del poema y en la de Haigha (agregado al poema y retomado de *Alice in Wonderland*), Carroll elabora una discusión en torno a la posibilidad de existencia de la realidad del texto y la realidad objetiva. Alicia, al transgredir la realidad y penetrar la alteridad, es un monstruo tan literario y fabuloso para el Unicornio, como éste lo es para ella en la realidad objetiva que habita normalmente. De allí el pacto de ficción que se establece entre Alicia y el Unicornio[40]. Alicia participa de la fuerza del poema, y es ella quien reparte la torta de ciruela –*plum cake*, con la cual concluye la canción. Sólo que esta repartición se apega a la realidad disparatada de las series, incluyendo a los mensajeros Anglo-Sajones que aluden a los antiguos personajes de *Alice in Wonderland* y al Rey del Espejo, como parte de la transformación discursiva del poema que hace Carroll. Así, la obra se vuelve un "libro de libros: compone en un "volumen" una serie de elementos de lenguaje que se han constituido a partir de libros ya escritos", porque " la biblioteca es abierta, inventariada, repetida, y combinada en un espacio nuevo."(Foucault, 1999b, p.232) Veamos qué sucede a la hora de repartir la torta:

> "What a time the Monster is, cutting up that cake!"
> Alice had seated herself on the bank of a little brook, with the great dish on her knees, and was sawing away diligently with the knife. "It's very provoking!" she said, in reply to the Lion (she was getting quite used to being called "the Monster"). "I've cut several slices already, but they always join on again!"
> "You don't know how to manage Looking-glass cakes," the Unicorn remarked. "Hand it round first, and cut it afterwards."
> (Carroll, 1994, p.212-213)

Alicia es en esta instancia el Monstruo –*Monster*, porque es ella quien se manifiesta como irreal para estos habitantes, al poseer para ellos una esencia fabulosa. Como es de esperar, nada en el mundo del Espejo funciona con un sentido racional. De allí que Alicia debe a aprender a manejar las tortas del Espejo

[40] Es el mismo pacto de ficción que exige la obra desde los umbrales, tanto de Alicia como de los lectores.

–*Looking-glass cakes*, como le dice el Unicornio, repartiéndola primero y cortándola después. Ya nosotros sabemos que Alicia y nosotros como lectores no sólo debemos aprender a manejar las tortas de la alteridad, sino su lenguaje inédito, su realidad arbitraria y laberíntica y su imposibilidad de aceptar la repetición.

El capítulo "Who stole the tarts" se construye en base a la primera estrofa de la canción de cuna tradicional "The Queen of Hearts". El Conejo Blanco la recita y da pie para que se inaugure el juicio en la corte disparatada. Éste es la acusación que lee el Conejo Blanco:

> *'The Queen of Hearts, she made some tarts,*
> *All on a summer day:*
> *The Knave of Hearts, he stole those tarts,*
> *And took them quite away!'*
> (Carroll, 1994, p.106)

A partir de una realidad verbal que ya existe fuera del texto, Carroll desarrolla una instancia única y singular de las series. Todo está predeterminado por el espacio en la cual la inserta. Así la recitación de la primera estrofa de "The queen of hearts" por parte del Conejo Blanco nada tiene que ver con el uso cotidiano de la canción de cuna, al insertarse en el ámbito de la corte maravillosa. Entonces, tras este desplazamiento arbitrario, el texto cobra un nuevo sentido. El juego de la transformación es muy explícito en este episodio. Mientras que la canción de cuna tradicional cuenta cómo la Sota de Corazones robó las tartaletas y juró no volver a hacerlo, ya que la segunda estrofa, que aunque no aparece en el texto, se supone conocida por los lectores, dice:

> *The King of Hearts*
> *Called for the tarts,*
> *And beat the knave full sore;*
> *The Knave of Hearts*
> *Brought back the arts,*
> *And vowed he'd steal no more*
> (http://www.ki.rim.or.jp/~shark/alice/mothergoose/mg01queen.htm p.1)

La conclusión se obvia explícitamente en el texto de Carroll, dando pie a juegos y sugerencias. Mientras tanto se elaboran numerosos juegos discursivos. Varios de los más célebres habitantes del Mundo de las Maravillas: el Sombrerero, el Lirón, la Liebre de Marzo y la Cocinera de la Duquesa pasan al juzgado como testigos, hasta que finalmente, el Conejo Blanco llama a Alicia[41] a testificar. El episodio se continúa desarrollando en el capítulo "Alice's evidence".

En el caso de "Alice's evidence" la transformación se vuelve un nudo. Cuando la situación está más enredada y Alicia está por ser acusada del robo de las tartaletas, el Conejo Blanco saca a relucir nuevas evidencias: una carta. Ahora, la carta de la corte disparatada es uno de los nudos discursivos que elabora Carroll con los poemas transformados. El texto que lee el Conejo es una transformación del poema "Alice Grey" del poeta inglés William Lee. Sin embargo, Carroll no transforma por primera vez este poema en el contexto de *Alice in Wonderland.* Ya en sus versos tempranos estaba contenida esta transformación bajo el nombre "She's all my fancy painted him". Lo que hace Carroll es una transformación de su propio poema y éste es el que inserta en *Alice in wonderland.* Veamos el poema original de William Lee, para ver toda la derivación:

Alice Gray

She's all my fancy painted her, she's lovely, she's divine,
But her heart it is another's, she never can be mine;
Yet lov'd I as man never lov'd, a love without decay,
Oh! my heart, my heart is breaking for the love of Alice Gray!

Oh my heart, my heat is breaking, for the love of Alice Gray.

Her dark brown hair is braided o'er a brow of spotless white;
Her soft blue eye now languishes, now flashes with delight;
Her hair is braided not for me, the eye is turned away;
Yet my heart, my heart is breaking for the love of Alice Gray.

I've sunk beneath the summer's sun, and trembled in the blast;
But my pilgrimage is nearly done, the weary conflict's past;

[41] Podríamos interpretar este acto como una indicación de que Alicia ya se ha convertido en una entidad discursiva del Mundo de las Maravillas. Su presencia tiene el mismo peso que la de los habitantes de la alteridad, por eso es ella quien debe ahora dar su evidencia sobre el caso de las tartas de la Reina.

And when the green sod wraps my grave, may pity haply say,
Oh, his heart, his heart is broken for the love of Alice Gray.[42]
(http://www.kt.rim.or.jp/~snark/alice/nonsense/evidence.htm p 2-3)

El poema de William Lee expresa la imposibilidad de poseer el objeto amado e idealizado que es Alice Gray, mientras le jura un amor eterno Se trata de un texto idílico como los que ya hemos visto. Si nos atenemos a la primera transformación, "She's all my fancy painted him", nos encontramos con un poema de enredos, que incurre en el *nonsense* y el *balderdash,* a la vez que expresa la voluntad imaginativa, ya que la acción *to fancy,* implica una acción provocada por el capricho imaginativo y se asienta en el espacio de la locura. Mientras que en el caso de "Alice Gray", esta acción de imaginar se dirige a la idealización del retrato de Alice Gray. Por ende, el poema inicial de Carroll que no está en las series, se trata de un poema de enredos, bastante incomprensible, cuyas palabras existen como caprichos o artificios verbales:

She's All My Fancy Painted Him

She's all my fancy painted him
(I make no idle boast);
If he or you had lost a limb,
Which would have suffered most?
He said that you had been to her,
And seen me here before;
But, in another character,
She was the same of yore.
There was not one that spoke to us,
Of all that thronged the street:
So he sadly got into a 'bus,
And pattered with his feet.
They sent him word I had not gone
(We know it to be true);
If she should push the matter on,
What would become of you?
They gave her one, the gave me two,
They gave us three or more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.
If I or she should chance to be
Involved in this affair,

[42] http://www.kt.rim.or.jp/~snark/alice/nonsense/evidence.htm

He trusts to you to set them free,
Exactly as we were.
It seemed to me that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle, that came between
Him, and ourselves, and it.
Don't let him know she liked them best,
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me.
(Carroll, 1994, p.723)

Carroll a lo largo de este proceso nos revela sobre la autoría lo que Mark Taylor (1984) considera estrictamente moderno: "Authorship is no longer restricted to the slavish imitacion of a Book that has already been written. To the contrary, authorship is regarded as genuinely creative and not simply reproductive"(p.84). Carroll se aparta de las reproducciones en todo sentido. No sólo transforma los textos conocidos, ajenos, sino que para pasar un poema suyo (lleva su propia autoría al haberlo transformado) al espacio de las series, lo vuelve a transformar. La ley del umbral impera en toda la elaboración de las series. Este proceso revela la condición genuina de invento de estas obras: se clausura toda posibilidad de imitar servilmente un texto, incluso uno del propio autor, para imponer en todo nivel la maestría creativa y darle fuerza y autonomía a la ley y realidad única del relato. En este caso el Conejo Blanco lee el poema como una carta que presenta evidencias contra la Sota de Corazones por haber robado las tartaletas. Cuando se presenta el poema falso (no es ni el de Lee ni el primero de Carroll), el Rey trata de relacionar las palabras con el caso del acusado, entretejiendo las discursividades. Veamos la evidencia:

'They told me you had been to her,
And mentioned me to him:
She gave me a good character,
But said I could not swim.

He sent them word I had not gone
(We know it to be true):
If she should push the matter on,
What would become of you?

I gave her one, they gave him two,

You gave us three or more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.

If I or she should chance to be
Involved in this affair,
He trusts to you to set them free,
Exactly as we were.

My notion was that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle that came between
Him, and ourselves, and it.

Don't let him know she liked them best,
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me.'
(Carroll, 1994, p.115)

El Rey arbitrariamente interpreta las palabras y relaciona los enunciados desplazándolos a la inmediatez de la corte. Se dirige a la Sota de Corazones tratando de relacionar el "yo nadar no sé"- *I could not swim* del poema con el acusado:

> "I seem to see some meaning in them, after all [...] you can't swim can you"? he added turning to the Knave.
> The Knave shook his head sadly. "Do I look like it?" he said. (Which he certainly did not, being made entirely out of cardboard) (Carroll, 1994, p.116)

En el fondo, lo que trata de hacer el Rey es darle sentido al *nonsense* del poema. Ni siquiera esto es posible a cabalidad dentro de la locura y la arbitrariedad del espacio literario.[43] Carroll manifiesta la duda constante que ha de tenerse con respecto al lenguaje y los discursos. Esto nos reitera el hecho de que el discurso ha dejado de ser un cuerpo de conocimiento, como lo fue hasta la *episteme* clásica cuando "el lenguaje tenía el poder de hacer aparecer el cuerpo visible y eterno de la verdad", ya que hasta ese momento, "se creyó que su esencia

[43] Esto mismo lo comprobamos con Humpty Dumpty y el "Jabberwocky", cuando ni siquiera el amo de los significados podía definir a cabalidad algunos términos del enigmático texto.

se encontraba en las palabras o en el soplo que las hacía vibrar." (Foucault, 2000, p.77) La literatura en la *episteme* moderna nos revela que el lenguaje "no es más que rumor informe y fluido. Su fuerza está en su disimulo." (Foucault, 2000, p.77) Carroll hace de este disimulo un juego discursivo que crea gran parte de su obra. En este episodio el disimulo es evidente. Se elabora toda una corte disparatada, cuando en el fondo, la canción de cuna "The Queen of Hearts" revela que la Sota de Corazones si robó las tartas. Pero, como en la transformación de las series, esa segunda estrofa se esconde intencionalmente, se puede elaborar todo un juego discursivo de sugerencias. Veamos otras interpretaciones:

> "All right, so far," said the King, and he went on muttering over the verses to himself: `*"We know it to be true--"* that's the jury, of course-- *"I gave her one, they gave him two--"* why, that must be what he did with the tarts, you know—"
> "But, it goes on *"They all returned from him to you,"* said Alice.
> "Why, there they are!" said the King triumphantly, pointing to the tarts on the table. `Nothing can be clearer than *that*. Then again--*"before she had this fit--"* you never had fits, my dear, I think?" he said to the Queen.
> "Never!" said the Queen furiously, throwing an inkstand at the Lizard as she spoke. (Carroll, 1994, p.116-117)

El Rey continúa trasladando las palabras al espacio de la corte absurda. *We know it to be true*[44], se refiere para él, a la culpabilidad que el jurado le impone al acusado. El Rey ve en la estrofa del poema, *I gave her one, they gave him two*[45], las tartas que supuestamente ha robado la Sota de Corazones. Alicia, indignada señala que *They all returned from him to you*[46], ante lo cual el Rey señala las tartas que están en la mesa. Por ende, el juicio entero se construye como un juego del lenguaje para anudar las discursividades y poner en escena un simulacro; incluso las tartas robadas están presentes[47]. Como juicio no es más que una acción

---

[44] "Sabemos que es cierto"
[45] "Yo le di una a ella, ellos le dieron a él dos"
[46] "Todas regresaron de él a ti"
[47] La segunda estrofa de "The Queen of Hearts" cuenta como la Sota de Corazones devolvió las tartas. La arbitrariedad del texto de no presentarla da pie para que se instaure la corte que tratará inútilmente de resolver el caso, mientras ciertos resultados que nos revela esta segunda estrofa se sugieren en el texto de Carroll, formando un juego oculto y engañoso en las palabras.

absurda y sin sentido (como toda la obra si no nos atenemos a su elaboración lingüística). El Rey continua su desplazamiento del poema con el verso *-before she had this fit*[48]. Señala a la Reina, quien, aunque niegue tener arranques, demuestra tener ataques bastante violentos, al arrojarle el tintero a la Lagartija. Veamos qué sucede a continuación:

> "Then the words don't *fit* you," said the King looking at the court with a smile. There was dead silence.
> "It's a pun!" the King added in an angry tone, and everybody laughed. "Let the jury consider their verdict," the King said, for about the twentieth time that day.
> "No, no!" said the Queen. "Sentence first–verdict afterwards."
> "Stuff and nonsense!" said Alice loudly. "The idea of having the sentence first!" (Carroll, 1994, p.217)

El Rey confronta los términos enarmonizados *fit* (arranque) y *fit* (encajar), diciendo que entonces las palabras no le encajan *–fit* a la Reina. Así comprueba la falacia que está inserta en el lenguaje como una posibilidad inmanente. Nuevamente no se llega a ninguna conclusión y el Rey, exclama *It's a pun!*[49], porque todo culmina en el *nonsense.* Cada desplazamiento de las palabras ha generado un nuevo significado, pero a la larga este proceso culmina en el vacío semántico y el lenguaje se vuelve una forma expresiva en su propia materialidad de lenguaje, a la vez que funda realidades literarias. La Reina pide que se sentencie primero al acusado y luego se determine el veredicto. Alicia, nuevamente indignada exclama *Stuff and nonsense!*[50]mientras que da cuenta de la finalidad del texto de Carroll. El lenguaje de las series de Alicia nos anuncia lo que en la Biblioteca de Babel se confirma, porque "Ya se sabe: por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias" (Borges, 1956, p.88), con lo cual pareciera que el texto de Carroll nos hiciese la pregunta del texto de Borges(1956): "Tú que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" (p.94)

---

[48] "Antes de que ella tuviera este arranque"
[49] "¡Es un juego de palabras!"
[50] "¡Cosas y sin sentido!"

CAPÍTULO VII

NUDO

En este último capítulo nos aproximaremos a los desenlaces de las series. Nos interesa abordar estas instancias para dar cuenta del proyecto literario de Carroll, que asegura la naturaleza novelesca y moderna de sus textos hasta al final. Ya nos hemos aproximado al fenómeno del segundo lenguaje. Hemos visto cómo, a partir del nuevo ser del lenguaje y la irrupción de la literatura en la *episteme* moderna, el lenguaje de la obra se construye inédito a través de las confrontaciones, el vacío, los juegos y las transformaciones. Así como partimos de los umbrales iniciales, los cuales permitieron que la realidad de las series se elaborara en la alteridad y en la otredad, debemos ver cómo concluyen. Nos interesa evidenciar que el texto moderno pierde el orden continuo entre principio, medio y fin. Este continuo ilusorio se mantuvo hasta la irrupción de la *episteme* moderna, asegurándole al libro la noción de unidad, mientras representaba el orden logocéntrico que hasta entonces condujo la concepción lineal de la historia en Occidente. Debemos adentrarnos en los desenlaces de Alicia como sujeto y en el nuevo laberinto que se formula a partir de la *episteme* moderna.

Comencemos nuevamente por *Alice in Wonderland.* Nos encontramos en el momento posterior a la corte de las Maravillas, cuando Alicia, tras amenazar a los habitantes del subterráneo, está a punto de ser condenada a las decapitaciones y despierta:

> "Oh, I've had such a curious dream!" said Alice, and she told her sister, as well as she could remember them, all these strange Adventures of hers that you have just been reading about; and when she had finished, her sister kissed her, and said, "It *was* a curious dream, dear, certainly: but now run in to your tea; it's getting late." So Alice got up and ran off, thinking while she ran, as well she might, what a wonderful dream it had been. (Carroll, 1994, p.117-118)

Hasta este instante podríamos decir que Alicia ha despertado de un sueño. Si esto fuese así, podríamos aceptar que la línea entre ficción y realidad estaría definida. Entonces, calificaríamos este relato como un texto de fantasía. El texto se construiría y revelaría como una arbitrariedad, concebida intencionadamente irreal y no posible en ningún ámbito, salvo en la realidad del sueño[1]. Debemos volver al primer umbral. El texto *Alice in Wonderland* parte de un punto en el que Alicia está despierta y aburrida, junto a su hermana. Nunca se especifica que Alicia se durmió y luego apareció el Conejo Blanco en el sueño. La llegada transgresora del Conejo sencillamente irrumpe en la cotidianidad victoriana y Alicia emprende la caza ciega que le permite experimentar la fuerza, el lenguaje y la otredad de la novela. La incertidumbre de si la realidad fue o no soñada es otro juego engañoso del texto. Veamos qué sucede a continuación.

> But her sister sat still just as she left her, leaning her head on her hand, watching the setting sun, and thinking of little Alice and all her wonderful Adventures, till she too began dreaming after a fashion. (Carroll, 1994, p.118-119)

Es relevante que la novela, que se ha centrado específicamente en Alicia, concluye haciendo alusión a lo que le sucedió a su hermana una vez que Alicia transita la realidad literaria. El texto apunta a un sueño despierto, aunque involucre el sueño de otros libros y el de otro lenguaje[2]. La hermana de Alicia se sienta a pensar (por ende no está dormida) en su hermanita, *thinking of little Alice* y luego ella también comienza a soñar: *till she too began dreaming after a fashion*, de la misma manera que ha soñado Alicia. El texto apunta a un estado de duermevela, no a un sueño profundo, disolviendo los límites entre la vigilia y el

---

[1] Ya hemos determinado que este texto literario se construye y es posible a plenitud en el ámbito vacío e ilimitado en el que se despliega. Esa espacialidad bastante se asemeja al espacio del sueño al ser ilimitada. Sin embargo, la escritura es despierta, corresponde a un proyecto estético lúcido, y además, ¿es en realidad probable un sueño lingüísitico cuyas realidades se basen en el lenguaje?

[2] Ya nos ha revelado que su escritura es también despierta. El texto nos especifica que estas aventuras que Alicia cuenta a su hermana son las aventuras que acabamos de leer: *that you have just been reading about.*

sueño. Veamos el sueño de la hermana de Alicia. Ya ésta ha escuchado las aventuras que ha vivido su hermana menor en el Mundo de las Maravillas [3]:

> First, she dreamed of little Alice herself, and once again the tiny hands were clasped upon her knee, and the bright eager eyes were looking up into hers--she could hear the very tones of her voice, and see that queer little toss of her head to keep back the wandering hair that *would* always get into her eyes--and still as she listened, or seemed to listen, the whole place around her became alive the strange creatures of her little sister's dream. (Carroll, 1994, p.119)

El sueño de la hermana de Alicia, quien sueña sin estar dormida, empieza como un sueño individual o normal (la hermana que sueña despierta con la hermanita) y luego se desplaza hasta asumir la experiencia literaria que Alicia transitó, cuando el lugar que la rodea se aviva, *became alive,* con las criaturas extrañas de las Maravillas:

> The long grass rustled at her feet as the White Rabbit hurried by--the frightened Mouse splashed his way through the neighbouring pool--she could hear the rattle of the teacups as the March Hare and his friends shared their never-ending meal, and the shrill voice of the Queen ordering off her unfortunate guests to execution--once more the pig-baby was sneezing on the Duchess's knee, while plates and dishes crashed around it--once more the shriek of the Gryphon, the squeaking of the Lizard's slate-pencil, and the choking of the suppressed guinea-pigs, filled the air, mixed up with the distant sobs of the miserable Mock Turtle. (Carroll, 1994, p.119)

El sueño de la hermana incluye la sonoridad de las discursividades más notables del Mundo de las Maravillas: el apuro del Conejo Blanco, el Ratón, la Liebre de Marzo y el té interminable de sus amigos, las ejecuciones de la Reina, los llantos del bebé de la Duquesa, El chillido del Grifón, el tintero de la Lagartija, los gritos de los Conejillos de Indias suprimidos y los sollozos de la Falsa Tortuga. Esto nos indica que la realidad de las series continúa posible, aun

---

[3] El texto pareciera sugerir que el sueño de Alicia también fue un sueño despierto, y que en realidad, Alicia transitó la alteridad sin moverse del lado de su hermana. Por eso reiteramos que el viaje de Alicia es una aventura verbal en una galería del lenguaje, es el tránsito de una lectura.

sin Alicia. Esa geografía remota y lingüística permanece allí, sucediendo eternamente, vibrando en sus cacofonías. Alicia la ha transitado y la ha leído, pero el texto plantea la posibilidad de que otros también puedan hacerlo, como es el caso de la hermana mayor. En este instante podemos señalar que el relato se afirma a si mismo como novela. Como el texto sigue abierto,[4]el mundo inédito que Carroll ha creado para espaciar *–space* el espacio vacío, permanece simulándose en la distancia que está más allá del umbral. Recordemos que el texto literario moderno se construye para crearse singularmente en el vacío del pensamiento y la razón; no para recubrir el misterio ni la duda. No es posible que el texto se cierre, porque el vacío que le da lugar lo impide, alejándolo de las categorías racionales. El texto plantea y expone esta posibilidad, mientras transgrede toda noción de un orden lógico y total del universo[5]. Es la forma simbólica como la novela asume el lugar (que quizás deberíamos tildar de no-lugar) de lo desconocido.

> So she sat on, with closed eyes, and half believed herself in Wonderland, though she knew she had but to open them again, and all would change to dull reality--the grass would be only rustling in the wind, and the pool rippling to the waving of the reeds--the rattling teacups would change to tinkling sheep-bells, and the Queen's shrill cries to the voice of the shepherd boy--and the sneeze of the baby, the shriek of the Gryphon, and all thy other queer noises, would change (she knew) to the confused clamour of the busy farm-yard--while the lowing of the cattle in the distance would take the place of the Mock Turtle's heavy sobs. (Carroll, 1994, p.119)

Este párrafo es sumamente significativo. Nos revela claramente que la realidad singular de la novela abarca la realidad total de la obra, incluso aquella que se ubica en la geografía real y no en las Maravillas. El texto especifica que la hermana de Alicia *sat on, with closed eyes,* y estar sentado con los ojos cerrados no es lo mismo que dormir. La escritura y el sueño son despiertos. No se trata de

---

[4] No debemos olvidar que el umbral de la madriguera se ubicaba en la geografía real de Alicia. Por ende, es simbólico como ya desde el inicio, el texto plantea esta apertura

[5] No se trata de la eterna repetición de la realidad mítica, la cual existe para convalidar permanentemente la realidad. Al contrario, la sugerencia de que la realidad de las series sigue sucediendo es una contundente perturbación de lo real. Esta diferencia también nos revela que el mito corresponde a un criterio temporal, mientras que la novela es esencialmente espacial.

la segunda imaginación de Coleridge, se trata de una experiencia aguda que implica el verbo *to fancy*, fantasear, hasta que la hermana de Alicia *half believed herself in Wonderland, though she knew she had but to open them again, and all would change to dull reality*[6].

El texto expone la posibilidad de otros ámbitos posibles en la experiencia cotidiana moderna. Sobrepasa la noción unilateral de la realidad como lo objetivo y racional únicamente, para dar cuenta de múltiples realidades. Expone el acto voluntario en el cual el sujeto que desea la alteridad, la simula y la transita verdaderamente.[7] Ya vimos que la experiencia de transitar el espacio literario se le hizo posible a Alicia al desear un libro divertido, con imágenes y conversaciones. Ahora es su hermana quien lo desea y el mundo literario se le revela en el umbral que permite escuchar el canto prometido, el lenguaje segundo e inédito.

> Prestar oídos a la voz argenta de las sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo [...] es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios. (Foucault, 2000, p.64-65)

Alice in Wonderland no es un cuento de hadas, es una novela que nos habla de la posibilidad y realidad de su espacio, a través de sus procesos creativos. Aunque el sujeto que la transita pueda perderse en la alteridad literaria, siempre en el fondo de su olvido de sí mismo, tiene conciencia de que se encuentra en el afuera, inmerso dentro de un libro de ficción. Así se nos revela el texto en todo momento. Consideramos pertinente ver un ejemplo significativo que nos muestra

---

[6] "casi se creía en el País de las Maravillas, aunque supiera que con sólo abrir de nuevo los ojos, todo recobraría su insípida realidad."

[7] La imaginación es una fuerza suprema a partir del Romanticismo, en términos estéticos y conceptuales. Carroll la explora y la expone. La realidad imaginada se materializa en el texto bajo la forma de un libro que se desea y transita. No se trata de algo racionalizable o comprensible del todo. Al contrario, nos revela ámbitos misteriosos que corresponden a la locura, al deseo, a los caprichos, a la negligencia y a la atracción. No hay duda de que la hegemonía de la razón ha terminado.

la contundencia y conciencia que tiene esta obra de su ser literario y escrito. Veamos lo que dice Alicia en el subterráneo.

> "I almost wish I hadn't gone down that rabbit-hole –and yet– and yet–it's rather curious, you know, this sort of life! I do wonder what *can* have happened to me! When I used to read fairy tales, I fancied that kind of thing never happened, and now here I am in the middle of one! There ought to be a book written about me, that there ought!" (Carroll, 1994, p.40)

Este tipo de instancia nos revela claramente que lo que se lee es una novela. El texto distingue su condición de simulacro y de texto literario, a la vez que nos rinde cuenta de que Alicia transita en el ámbito de un libro que sólo se concibe a sí mismo como tal, alejado de cualquier representación o vínculo con lo objetivo. Se diferencia claramente lo que es un libro de fantasía y lo que es un libro de la literatura, disciplina que hemos distinguido a lo largo de este trabajo, como un evento propio de la *episteme* moderna. Se trata de la literatura como positividad, que se refiere a sí misma en su singularidad particular y remota, y al procedimiento de su escritura. Alicia diferencia haber leído cuentos de hadas-*fairy tales* y su actual situación de transitar uno cuando afirma *now here I am in the middle of one.*[8] Entonces, lo que se afirma es la espacialidad del relato como una ficción intencionada, que se nos revela como una realidad única.

El libro que se plantea como un viaje a través de este espacio literario, sugiere una experiencia supremamente moderna, cuyo único antecedente (supraepistémico por demás) es el *Quijote* de Cervantes. Ya no se trata del cuento de hadas tradicional que se expone como relato de fantasía o de sueño y termina por completo cuando quien lo lee cierra el libro. Esta obra no se inicia ni concluye en un ámbito de fantasía[9]. *Alice in Wonderland* se inicia y concluye en el simulacro de un ámbito real. Esto nos revela un planteamiento sumamente contundente. No se trata de un simple fenómeno fantástico: el sueño que está

---

[8] "Ahora estoy en el medio de uno."

[9] Carroll hubiese podido perfectamente comenzar su texto en la madriguera y terminarlo en la corte de las Maravillas. Aún más, hubiese podido plantearlo sencillamente como el sueño de Alicia y aún así el criterio de fantasía se revelaría.

contenido en la realidad real de quien duerme. Al contrario, la espacialidad ficcional se manifiesta autónoma y total. No le pertenece exclusivamente a Alicia, quien supuestamente la "ha soñado", también su hermana transita las discursividades de la alteridad. La realidad ficcional se plantea como una posibilidad real, abierta y contundente, que sobrepasa la realidad objetiva y la afecta.

Si este mundo ficcional del lenguaje y la literatura permanece abierto, aun siendo y simulándose en su distancia ¿Podemos verdaderamente afirmar que el libro ha concluido? La novela moderna se construye como un evento. Por lo tanto se trata de un suceso que emerge en un espacio particular. Según Blanchot (1992) es la "aproximación a ese mismo acontecimiento, el lugar donde el mismo tiene que producirse"(p.13), lo que hace de la novela un "acontecimiento aún venidero por cuyo poder de atracción el relato puede también pretender realizarse"(Blanchot, 1992, p.13). Este tipo de texto no puede concluirse como tal, designa una espacialidad que continúa simulándose, un relato que está aún por repetirse, al exponer su realidad como la de un libro que puede volver a leerse. Debemos entender un poco más el laberinto que forman este tipo de textos.

Hemos titulado este capítulo "Nudo" para dar cuenta de un libro que se construye como un laberinto moderno. El laberinto moderno es un lugar bastante peculiar. Se aleja completamente de la noción clásica del laberinto, que nos inauguró la era grecolatina. "Ariadne's lure is a line –a narrative thread that floats atop the sea of ex and appears to show a way to exit from the labyrinth of time." (Taylor, 1984, p.62) Entonces, el hilo de Ariadna abría, en el laberinto clásico, la posibilidad de escapar a la muerte que era el Minotauro[10]. Este hilo que hace a

---

[10] Según el mito griego, Ariadna era la hija de Minos, rey de Creta y Pasifae, la hija de Helio, dios del sol. Poseidón, dios de mar, le envió a Minos un toro blanco para que lo sacrificara. Minos, sin embargo, traicionó a Poseidón, rehusándose a sacrificarle el toro a los dioses. Como castigo, Poseidón hizo que Pasifae, esposa de Minos, cometiera actos sexuales con el toro. De esta unión nació el Minotauro, un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Para contener esta monstruosidad, Minos encargó al dios artesano, Dédalo, que le construyese un laberinto para aprisionar al Minotauro. Esta táctica fue exitosa parcialmente, ya que el Minotauro continuó azotando a Grecia desde el centro del laberinto. Cada año siete jóvenes atenienses y siete doncellas debían alimentar al Minotauro. Por esto, Teseo, hijo del rey de Atenas, fue a Creta a tratar de ponerle fin al horror. Ariadna, quien se enamoró perdidamente de él, le revela el secreto del

Ariadna tan atractiva no es sencillamente una cuerda. El mito representa a cabalidad el hilo narrativo de la historia y el relato. De allí que escapar al Minotauro, siguiendo el hilo narrativo de Ariadna, es vencer la muerte a través de la palabra inmortal que perdurará en el tiempo. Se trata de un acto tan heroico como el que acometió Teseo. El laberinto Moderno, al contrario, sólo se funda en esa muerte, en su atrapamiento sin salidas:

> The labyrinth is a powerful image in modern writing [...] But the important qualification is 'without exits'. As Rosset points out, the labyrinth as such is not at all a place of nonsignificance but a place of one significance, one exit, however hidden and hard to find. To this he opposes, as paradigm of the modern situation, the confusion of paths, as 'having all paths, pathless he walks towards nothing'[...] pathless at the forking of many paths one can but 'stand and stare' (Jackson, 1981, p.372)

Las series de Alicia se despliegan como laberintos modernos al construirse como textos que no tienen salidas o desenlaces claros o totales. El laberinto clásico se trataba de un sitio ordenado, con un centro y una salida, aunque esta no fuese fácil de encontrar. Este laberinto del cual era posible salir se ha resquebrajado con el fin del orden total y logocéntrico de la hegemonía de Dios y la razón. "La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo, sino a un mundo que se despliega en la experiencia del límite, que se hace y se deshace en el exceso que la transgrede".(Foucault, 1999b, p.166) Ya no hay salidas claras. La novela moderna no cuenta con el hilo de Ariadna o con ningún otro camino para salir y vencer al Minotauro o al tiempo. "La huida es inconcebible" porque "ya no se trata de hilos que se atan y desatan, sino de corredores por los que uno es engullido" espacialidades "del tipo del *subterráneo*, la *jaula*, la *máquina*: la trayectoria de ida del laberinto. Allí ya no se trata del error y la verdad: se puede evitar a Ariadna," pero "no se puede evitar al Minotauro." (Foucault, 1999b, p.161) En la obra de Carroll este gran monstruo inevitable no es más que la contundente espacialidad literaria y el lenguaje que la hace posible.

---

laberinto, que Dédalo le había impartido a ella. Así, la nieta de Helio le dio a Teseo un hilo que le permitía matar al monstruo estrangulándolo y salir del laberinto.

Tanto el lenguaje y la geografía inédita son como "las figuras del Minotauro", porque se construyen como realidades "absolutamente extranjeras" que "señalan, con la muerte cuya amenaza cargan, los límites de lo humano." (Foucault, 1999b, p.161)

En *Alice in Wonderland*, el subterráneo es un infierno sin justicia divina, una jaula clausurada sin visibilidad. Es "el laberinto, que sólo se explaya en un paisaje oculto, no deja ver nada: forma parte del enigma y no del teatro"(Foucault, 1973, p.112). Así se nos revela este espacio desde el descenso en la madriguera, que es el descenso hacia lo desconocido e irracional. Como especifica el texto de Rosset, el sujeto, aunque tiene múltiples caminos (es un sitio enredado y laberíntico), camina sin camino hacia la nada, para contemplarla y experimentarla. "El espacio que simboliza el Minotauro" es "un espacio de transmutación [...] Ya no se trata de las superficies engañosas del disfraz, sino de una naturaleza metamorfoseada en profundidad por los poderes de la contra-naturaleza."(Foucault, 1999b, p.162) *Alice in Wonderland* nos revela la posibilidad real de este espacio que viola todas las leyes de lo natural[11]. Se trata de una ficción que se reconoce a si misma como real, y que mientras se afirma, cierra el portal o la salida del laberinto clásico. Ya el libro no se lee, para cerrarse y ser contado. El libro se revela a sí mismo como una realidad alterna que permanece siempre allí, abierta, rota, espectral. Como afirma Michel Foucault, Ariadna se ha colgado en la *episteme* moderna.

Aunque Alicia en *Alice in Wonderland* aparente regresar, el laberinto permanece allí, abierto en su ignota realidad. No sólo Alicia es poseída por esta espacialidad, sino su hermana y quizás nosotros como lectores. Sin embargo, no olvidemos que esta primera obra tiene su secuela, *Through the Looking-glass and what Alice found there*. Alicia no ha regresado del todo y para siempre. Todavía ha de atravesar el espejo, para volver nuevamente al espacio del Minotauro.

---

[11] El laberinto es verbal y espacial. Una lectura detallada de los movimientos del relato nos revelaría que el viaje de Alicia no es lineal, el espacio la engaña, haciéndola creer que se mueve para terminar siempre en el mismo sitio. Así el corredor de laberintos posterior a la madriguera se transfigura en la casa del Conejo o en el árbol; las puertas aparecen y desaparecen y los espacios metamorfosean a la par que Alicia.

Veamos el nudo final de *Through the Looking-glass* que es aun más contundente, ya que nos anuncia la travesía de aquel que transita el libro, como un viaje sin retorno. Antes debemos aludir puntualmente al episodio de "Tweedledee y Tweedledum", para ver la relevancia de esta instancia que en "Transformación" sólo anunciamos. Nos encontramos nuevamente frente a los gemelos Tweedledum y Tweedledee. Veamos lo que estos le revelan a Alicia:

> "Are there any lions or tigers about here?" she asked timidly.
> "It's only the Red King snoring,"said Tweedledee.
> "Come and look at him!" the brothers cried, and they each took one of Alice's hands, and led her up to where the King was sleeping [...]
> "He's dreaming now," said Tweedledee: "and what do you think he's dreaming about?"
> Alice said "Nobody can guess that."
> "Why, about you!" Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly.
> "And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?"
> "Where I am now, of course," said Alice.
> "Not you!" Tweedledee retorted contemptuously. "You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream!"
> "If that there King was to wake," added Tweedledum, "you'd go out -- bang! -- just like a candle!"
> (Carroll, 1994, p.173-174)

Los gemelos no sólo le dicen a Alicia que ella y sus aventuras son el sueño del Rey Rojo. También le aseguran que su existencia está sujeta irremediablemente a esa realidad soñada por un ente discursivo, el personaje literario que es el Rey. De allí que si el Rey Rojo despertase, ella desaparecería, apagándose *just like a candle!*[12]. Nuevamente, lo que se cuestiona en esta instancia son los límites de lo real y lo irreal. En *Through the Looking-glass* se manifiesta contundentemente la duda.¿Es el mundo objetivo el que contiene al ficcional o vice-versa? ¿Alicia ha soñado y creado el mundo del espejo o este mundo la ha creado a ella? Sigamos analizando el episodio:

> "I shouldn't!" Alice exclaimed indignantly. "Besides, if *I'm* only a sort of thing in his dream, what are you, I should like to

[12] "¡al igual que una vela!"

> know?"
> "Ditto" said Tweedledum.
> "Ditto, ditto" cried Tweedledee.
> He shouted this so loud that Alice couldn't help saying, "Hush! You'll be waking him, I'm afraid, if you make so much noise."
> "Well, it's no use *your* talking about waking him," said Tweedledum, "when you're only one of the things in his dream. You know very well you're not real."
> "I *am* real!" said Alice and began to cry.
> "You won't make yourself a bit realer by crying" Tweedledee remarked: "there's nothing to cry about."
> "If I wasn't real," Alice said -- half-laughing though her tears, it all seemed so ridiculous – "I shouldn't be able to cry."
> "I hope you don't suppose those are real tears?" Tweedledum interrupted in a tone of great contempt.
> "I know they're talking nonsense," Alice thought to herself (Carroll, 1994, p.174)

Los gemelos le aseguran a Alicia que carece de existencia propia. No es más que una parte del sueño del Rey Rojo: *you're not real*[13] le afirma Tweedledum. Sin embargo, cuando Alicia, evidentemente angustiada, le pregunta a los gemelos qué son ellos, los dos gritan *Ditto!*, "lo mismo", con lo cual ellos se manifiestan y asumen como irrealidades.[14]Alicia, preocupada por su existencia les pide que bajen la voz para no despertar al Rey. Los gemelos le revelan la indiferencia de ese acto, ya que todo el inventario objetivo que rodea a Alicia, la realidad del mundo del espejo, se reduce a una serie de componentes que integran el universo onírico del Rey. Ni las lágrimas de Alicia son reales, ni se hará más real llorando, le reiteran los gemelos.

El texto plantea un juego especular indeterminable e infinito. Alicia "sueña", crea el mundo del otro lado del espejo al desearlo ante el umbral, pero uno de los personajes de dicho mundo, el Rey Rojo, a su vez sueña a Alicia. Esta inversión o confusión de los roles soñador/soñadora-soñado/soñada, remite a la difuminación de los límites entre la vigilia y el sueño y al concepto de la duda

---

[13] "No eres real"

[14] Carroll transforma el discurso político que representaban Tweedledee y Tweedledum, que se refería a la equivalencia entre partidos contrarios, para hablar de la equivalencia que existe entre los pilares y fundamentos del mundo ficcional y literario y los del mundo real y objetivo. Este es el nuevo discurso que adquieren los personajes tradicionales en las series, transformándose en entidades discursivas modernas.

como eje fundamental del pensamiento humano[15]. Definir la realidad del espejo es imposible. Veamos cuidadosamente esta espacialidad. Contiene dos caras: "el espejo en donde se refleja el nacimiento ajeno al laberinto", y este lugar ajeno al laberinto es la realidad objetiva y cotidiana de Alicia. Sin embargo, este espacio de realidad "también es reflejado en el espejo en que se mira la muerte". Porque la otra cara del mismo espejo es la realidad monstruosa del mundo ficcional de la alteridad. Nos encontramos entonces ante un nudo ilimitado e indefinido ¿Cuál de las dos caras del espejo es la real?. El espejo es como el Minotauro, lo que refleja y contiene sobrepasa los límites de lo humano. Sólo podemos atenernos a esta espacialidad como se nos revela, como el "lugar profundo e inaccesible de todas las metamorfosis"(Foucault, 1973, p.110). Allí sólo es posible la transformación infinita del lenguaje y de todas las realidades del régimen representativo ¿Qué papel juega en este espacio imposible el desciframiento la razón?

Ahora sí, veamos el fin de *Through the Looking-glass*. Nos encontramos junto a Alicia, quien nuevamente parece despertar tras haberse consagrado como Reina, *Queen Alice*, en la alteridad del espejo que transitó como un juego de ajedrez[16]. Es el último capítulo, titulado "Which dreamed it?", que ya por su título interrogativo alude al episodio de Tweedledum, Tweedledee, Alicia y el sueño del Rey Rojo. Nos encontramos nuevamente en el simulacro del ámbito real de Alicia, porque ambos textos se inauguran y concluyen en esta espacialidad:

> "Now, Kitty, let's consider who it was that dreamed it all. This is a serious question, my dear, and you should *not* go on licking your paw like that--as if Dinah hadn't washed you this morning! You see, Kitty, it *must* have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course--but then I was part of his dream, too! *Was* it the Red King, Kitty? You were his wife, my dear, so you ought to know--Oh, Kitty, *do* help to settle it! I'm sure your paw can wait!" But the provoking kitten

[15] Ya hemos visto como en *Alice in Wonderland* estos límites también se difuminan.

[16] En ambos textos Alicia se consagra como entidad discursiva de la alteridad. No sólo fue el último testigo en el juicio de *Alice in Wonderland;* en su segundo tránsito, Alicia se ha vuelto la Reina de la alteridad. Todo el libro *Through the looking-glass* tiene la estructura de un juego de ajedrez. Sus cuadros son los episodios que Alicia transita, empieza como un Peón y termina en su coronación. Esta estructura de juego también sugiere la posibilidad de que sea otro quien transite esta geografía, no sólo Alicia, ya que se trata de un juego eterno.

> only began on the other paw, and pretended it hadn't heard the question.
> Which do *you* think it was?
> (Carroll, 1994, p.249)

No es casual que el texto de Carroll concluya en una interrogante, con respecto a quién soñó y quién fue soñado, *Which do you think it was?*[17] Si *Through the looking glass* fuese un relato que se limitase al sueño de Alicia, el laberinto tendría la salida tradicional-oculta a la cual alude Rosset. El despertar de Alicia sería la salida única al laberinto y el texto sería justificado en el fenómeno onírico exclusivamente. Sin embargo, se trata de un hecho único e irracionalizable: el laberinto no tiene salida cuando el sueño de Alicia es el sueño del Rey Rojo. El espejo como estructura forma un nudo indisoluble en la ficción que se cierra sobre sí misma. Esto nos comprueba que el sujeto que penetra el laberinto sin salidas del Minotauro, "va hacia él, no para borrar de la tierra esa forma insoportable, sino para perderse con ella en su extrema distorsión."(Foucault, 1999b, p.325) No debemos olvidar que las sirenas, con su canto de promesas, conducían a los hombres a un lugar "en donde sólo era posible desaparecer."(Blanchot, 1992, p.9) Entonces es el sujeto actuante, Alicia, quien ha desaparecido. El texto no nos revela ninguna certeza, podría ser que Alicia, dentro de su ámbito cotidiano fuese el sueño del Rey Rojo[18]. Lo que sí nos revela el planteamiento de la novela es la fractura del sujeto filosófico y de nuestro pensamiento. El heroico Ulises, aunque se contorsionó atado al mástil, no desapareció, porque sus ataduras le impidieron entregarse a las sirenas. El héroe homérico sólo escuchó el canto que prometía el segundo lenguaje, no el segundo lenguaje en sí, como Alicia. "Esto significa que el uno se negó a la metamorfosis en la que el otro penetró y desapareció. Después de la prueba, Ulises vuelve a encontrarse como era antes, en un mundo quizás más pobre, pero más firme y seguro" (Blanchot, 1992, p.14), porque como Teseo, tuvo un hilo prodigioso para escapar las garras de los monstruos de las sirenas, que en mucho se asemejan al

---

[17] "¿Quién crees tú que fue?"
[18] La ficción no ha terminado, por más que se sitúe en el ámbito real de la casa de Alicia. Todo forma parte del libro.

Minotauro. Alicia en cambio, metamorfosea y se encuentra con la incertidumbre más pura, de un "mundo que amenaza continuamente con hundirse" (Blanchot, 1992, p.14) ante la fascinación de lo que en la obra se ubica del otro lado del espejo.

El relato, convertido en novela en la *episteme* moderna, sólo "nos ofrece enigmas", no nos deja "ningún héroe"(Blanchot, 1992, p.36) y tampoco salida alguna ante lo incierto. Ante "Un ser como Dios (por ejemplo)", nada "podría ponerse en duda." (Blanchot, 1993, p.43) Con el fin de su hegemonía y luego, con la fractura de la razón humana, la obra de Carroll nos muestra que "lo desconocido que se pone en juego dentro de la búsqueda" (Blanchot, 1993, p.31) es lo único que prevalece como emblema de la realidad de las series. *Which dreamed it?* es una "interrogación que no interroga"(Blanchot, 1992, p.43) porque en realidad no tiene una respuesta como tal, sólo interroga "al 'mundo' a partir del 'no mundo', en donde la pregunta ya no tiene ningún valor, ni dignidad, ni poder de pregunta."(Blanchot, 1993, p.50) Se trata de una pregunta huidiza, profunda y neutra que "nos pone en relación con lo que no tiene fin", porque "en la pregunta profunda, pregunta la imposibilidad."(Blanchot, 1993, p.51) La pregunta final de *Through the Looking-glass* nos genera un nudo de realidades. Lo único que prevalece es la realidad y autonomía de la novela.

La realidad de las series es una realidad infinita, como "La Biblioteca de Babel" de Borges, "instead of a coherent and integrated system governed by a preestablished harmony, the library of Babel is an *endless* labyrinth"(Taylor, 1984, p.76). La eterna repetición de las aventuras en el Mundo de las Maravillas y el reflejo permanente de la duda, en el espejo donde las realidades se espejean de forma infinita, apuntan a un fin del límite y a la clausura del laberinto.

CONCLUSIÓN

Por ser este un trabajo de grado, los siguientes párrafos los hemos elaborado a manera de conclusión. Sin embargo, la naturaleza de esta investigación nos lleva a ponderar unas últimas consideraciones que puntualizaremos en seguida.

Hemos visto cómo las series *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-glass and what Alice found there* de Lewis Carroll se construyen como novelas de la alteridad. A través de su estructura y peculiar elaboración lingüística nos hablan de irrealidades autónomas, desconocidas e inéditas.

Ambos textos corresponden a la naturaleza del lenguaje de la *episteme* moderna, hecho que hemos comprobado en la polisemia y capacidad de crear realidades monstruosas, que emergen del azar de los significados que subyacen tras la formas del lenguaje en la confrontación, y de la autonomía de los significados en los juegos conceptuales. También hemos constatado cómo el discurso de ambas obras contiene en sí mismo los *a priori* de la Modernidad: el vacío del insterticio en blanco y la confrontación.

Las obras de Carroll nos revelan un mundo erigido a través de la palabra, en un discurso que se enrolla sobre sí mismo y se autorrefleja. Las series nos muestran en cada instancia su condición de escritura, de mundo literario, de Biblioteca Moderna. Nos comunican sobre todas las cosas la singularidad de su construcción y su procedimiento creativo. Estos txtos aluden siempre a su propia cabalidad y a sus incesantes procesos de transformación de todo orden o convención objetiva. A través de sus simulacros, muestran objetos e irrealidades, no representativas de nuestro mundo objetivo, pero innegablemente autónomos.

Hemos comprobado cómo la espacialidad de las series se construye vomo una geografía inédita, más allá de la muerte (que son los umbrales) para inaugurar un ámbito de suprema libertad y autonomía literaria. Todo culmina en una espacialidad laberíntica cuyas salidas le están vetadas a nuestras convenciones racionales. Las obras de Carroll se consagran como realidades singulares que,

aunque emergen de la imaginación, se respaldan en un lenguaje y un espacio único que las contiene. Este es el espacio que le otorga la autonomía a lo irreal, porque es el ámbito sobre el cual se ha construído la literatura a partir del siglo XIX, convirtiéndose en una práctica discursiva de suprema creación, significación y posibilidades.

1. Taylor (1984) expone lo siguiente:

> Since narrative strives toward wholeness or totality, it does not tend to be open-ended or infinitely extendible. Narrativization ties together the separate threads of chronicle by forming a centered structure with a definite beginning, middle, and end. This reading of narrative helps to explain the structure of history as a *whole*. (p.64)

Convencionalmente, las narraciones y la historia han apuntado a un todo, con el fin de darle un orden estructurado al tiempo y a los sucesos, en un sentido lineal y progresivo de principio, desarrollo y fin. Las narraciones de Carroll se alejan de todas estas categorías que tenía la historia hasta la irrupción de la *episteme* moderna. No estriban hacia una totalidad, ya que las series se construyen como una serialidad de eventos discursivos o instancias del lenguaje y el *nonsense*. Entonces, prevalece en ellas el momento único y serial de cada esfera de la gran galería verbal. Estos libros implican lo inmediato. Se relacionan y construyen con un conjunto de entidades actuales, seriales, eventuales y distantes de lo objetivo o convencionalmente real. Esto nos demuestra que ya el libro no es el emblema eterno de una civilización, porque ha huído de lo prescriptivo (lo pre-escrito), para dar cuenta de su propia inmediatez creativa.

Taylor puntualiza que las narraciones o historias, al buscar la totalidad y la unidad, no tendían a ser infinitamente extendibles o a tener finales abiertos. Pero ambos textos de Carroll tienen finales abiertos y se plantean

como textos infinitamente extendibles, ya que todo apunta a que el recorrido de Alicia pueda volver a suceder con ella o con otro sujeto, porque la realidad literaria permanece repitiéndose como un laberinto caótico y autónomo. Entonces, lo que quiebran estos libros es la posibilidad de definir puntualmente un principio, un desarrollo y un final, negando contundentemente la concepción histórica unitaria y total de Occidente. En este sentido, los textos de Carroll son perturbaciones de lo real u objetivo.

Mientras la narrativa debía vencer al tiempo, ya que "the fabric(ation) of narrative covers gaps, cures wounds and spans intervals"(Taylor, 1984, p.70), lo que hacen los textos de Carroll es exponer el vacío y las fracturas, como hemos visto a lo largo de este trabajo. Si la historia presupone una clausura para revelarnos un mundo "putatively finished, done with, over, and not yet dissolved, not falling apart"(Taylor, 1984, p.70), las series precisamente nos revelan un mundo inacabado, que se disuelve al confrontar sus límites y encontrarse con una otredad que no puede abarcar, ni clasificar, ni callar. La realidad literaria se expone pura, sin las certezas de los significados convencionales. La experiencia de este tránsito es una vivencia extrema y oscura.

2. Si las narraciones de Carroll en nada apuntan al sentido convencional o logocéntrico de la historia, pareciera que

> [...] a history without such an aim and without such a point of view would be merely a feeble-minded pastime of the imagination, not even a children's fairy tale, for even children demand some interest in stories [...] some aim one can at least feel, and the relation of the occurrences and actions to it. (Taylor, 1984, p.66)

Pero, ya hemos señalado que la imaginación en el siglo XIX se convierte en una potencia creativa fundamental. No sólo implica un alejamiento de

la razón pura, sino un sinfín de posibilidades creativas. Lo interesante es que a partir del siglo XIX la imaginación puede fundar realidades, porque ha encontrado la espacialidad que está más allá de los límites de lo objetivo y conocible. Las series de Alicia son precisamente pasatiempos de la imaginación, pero éstos nos señalan la discontinuidad y fragmentación de la historia, para darle paso a la autonomía de la ficción. Ciertamente no son cuentos de hadas infantiles. Al contrario, son obras que revelan las fracturas, el vacío y la ausencia que se le han interpolado a la razón en Occidente.

3. Taylor(1984) nos señala lo siguiente sobre las obras maestras en la Modernidad:

> The masterpiece is not a closed whole or a complete totality; it is necessarily faulted and inevitably open-ended. Instead of an original and sovereign source, the masterpiece necessarily depends upon the subject's answering imagination. This dependence means that the masterpiece can never be finished and must always be refinished. (p.90)

Si la obra maestra moderna no es una totalidad completa, sino más bien, accidentada y con finales abiertos, la obra de Carroll no se aleja de esta categoría. Lo curioso es que Taylor apunta a que la obra depende de la respuesta de quien la lee. No nos olvidemos del final de*Through the Looking-glass*: *Which do you think it was?* Esta posibilidad de que la imaginación del sujeto que lee la obra debe darle un final propio, de forma lúdica e imaginativa, hace que estas obras tengan una reactualización eterna y no estén nunca acabadas.

> Insofar as (the) work is forever incomplete, its meaning can never be fully present. The meaning of the masterpiece, like all meanings, presuposes a certain absence. As a result of this nonpresence, the masterpiece's promise to deliver the mastery of meaning can never be completely fulfilled. (Taylor, 1984, p.90)

El sentido de la obra maestra presupone una ausencia. La significación de las obras de Carroll nunca está dada del todo, porque *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-glass and what Alice found there* son textos que en su lenguaje nos muestran la autonomía del sin sentido, lo irreal y lo inaprensible. Esta ausencia de sentido absoluto implica que las series no podrán ser nunca del todo limitadas, entendidas, clasificadas o llenadas. Ya Lewis Carroll intuía algo de esto cuando se propuso hacer el libro del sin sentido. Sus palabras lo comprueban:

> "I'm very much afraid I didn't mean anything but nonsense. Still, you know, words mean more than we mean to express when we use them; so a whole book ought to mean a great deal more than the writer means. So, whatever good meanings are in the book, I'm glad to accept as the Meanings of the book."
>
> (http://www.alice-in-wonderland.net/?alice8.htmlp 1)

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Alighieri, D. (1973). *La divina comedia.* Barcelona: Editorial Bruguera.

Blanchot, M. (1992). *El libro que vendrá.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

_____ . (1993). *El diálogo inconcluso.* Caracas: Monte Ávila Edotores Latinoamericana.

Bloom, H. (Ed) (1987). *Lewis Carroll.* Nueva York: Chelsea House.

Borges, J.L. (1956). *Ficciones.* Buenos Aires: Emecé.

Bryson M. *Coleridge* [texto en línea]. Disponible: http://www.brysons.net/academic/coleridge.html [Consulta: 2005, Enero, 5]

Carroll, L. (1994). *The complete works of Lewis Carroll.* EEUA: Barnes & Noble, Inc.

_____ . (1999). *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo*. Barcelona: Edicomunicación.

_____ . (2003a). *Alicia a través del Espejo.* Salamanca: Alianza Editorial.

_____ . (2003b). *Alicia en el País de las Maravillas.* Barcelona: Vicens Vives.

_____. *Symbolic logic* [texto en línea]. Disponible en http://durendal.org:8080/lcsl/lcsl195.html [Consulta: 2004, Julio 14]

Chantrell, G. (Ed) (2003). *The Oxford essential dictionary of word histories.* Nueva York: Berkley Books.

Chapman, R.L. (1995). *Roget A to Z.* Nueva York: HarperPerennial Publishers.

Coleridge, S.T. (1997). *Poems and prose.* Nueva York: Everyman's Library.

Collingwood. *The life and letters of Lewis Carroll* [texto en línea]. Disponible: http://www.alice-in-wonderland.net/?alice8.html [Consulta: 2005, Febrero 7]

Corneille. (1986). *El Cid.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Foucault, M. (1973). *Raymond Ruoussel.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.

_____ . (1975). *Vigilar y castigar.* México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores

_____ . (1998). *Las palabras y las cosas.* México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

_____. (1999a). *La arqueología del saber.* México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

_____. (1999b). *Entre filosofía y literatura.* Buenos Aires: Editorial Paidós.

_____. (2000). *El pensamiento del afuera.* Valencia: Pre-Textos.

_____. (2003). *Sobre la Ilustración.* Madrid: Editorial Tecnos.

Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Howitt, M. *The spider and the fly.* [texto en línea]. Disponible: http://www.firstscience.com/SITE/poems/howitt.asp [Consulta: 2004, Julio, 6]

Holmes, R. (1999). *Coleridge. Early visions, 1772-1804.* Nueva York: Pantheon Books.

Homero (1998). *La Odisea.* Madrid: Editorial Gredos.

Jackson, R. (1981). *A rethoric of the unreal.* Nueva York: Cambridge University Press.

Lee, W. *Alice Grey.* [texto en línea]. Disponible: http://www.kt.rim.or.jp/~snark/alice/nonsense/evidence.htm [Consulta, 2004, Julio 6]

Merriam-Webster (Ed). (1999) *Webster's new explorer spanish-english dictionary.* Springfield: Merriam-Webster, Incorporated.

_____ . (1986) *Webster's third new international dictionary of the english language unabridged.* Springfield: Merriam Webster, Incorporated.

Moore, T. *My heart and lute.* [texto en línea]. Disponible: http://www.fionasplace.net/The%20ArtofLove/MyHeartandLute.html [Consulta: 2004, Julio 12]

Morey Miller, G. (1933). *The victorian period.* Chicago: Charles Scribner's Sons.

Sayle, J.M. *Star of the evening.* [texto en línea] . Disponible: http://www.kt.rim.or.jp/~snark/alice/nonsense/turtle.htm [Consulta, 2004, Julio 9]

Southey R. *The old man's complaints and hoe he gained them* [texto en línea]. Disponible: http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display/poem1958.html [Consulta: 2004, Julio, 11]

Sutherland, R.D. (1970). *Language and Lewis Carroll*. Normal: Mouton/ De Gruyter.

Swift, J. (2000). *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Taylor, J. *The star*. [texto en línea]. Disponible: http://www.durrant.demon.co.uk/alice/ [Consulta: 2004, Julio, 8]

Taylor, M. C. (1984). *A postmodern A/theology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Watts, I. *The sluggard*. [texto en línea]. Disponible: http://www.theotherpages.org/poems/watts01.html [Consulta: 2004, Julio 6]

Williams, S. (2003). *All about nursery rhymes*. [texto en línea]. Disponible: http://nurseryrhymes.allinfoabout.com/humpty.html [Consulta: 2005, Enero 7]

Wordsworth, W. *Resolution and independence*. [texto en línea]. Disponible: http://www.theotherpages.org/poems/words02.html [Consulta, 2004, Julio 10]