

Notas para un Estudio Lingüístico de la "Alicia" de Carroll

Gabriela C. de Valencia.
Universidad del Valle.

-Toma más té- dijo la Liebre de
Marzo a Alicia con severidad.

-No he tomado nada todavía- replicó
Alicia en tono ofendido- de modo
que no puedo tomar más.

-Quieres decir que no puedes tomar
menos- dijo el Sombrero. -Es muy
fácil tomar más que nada.

Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia
en el País de las Maravillas.*

Los dos libros de Alicia -*Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del Espejo*- podrían ser y han sido material de muchas investigaciones de diverso tipo. De ellos se han ocupado, a más de muchos otros, filósofos, matemáticos y psicoanalistas. En este trabajo señalaremos la gran riqueza de posibilidades para el examen de la obra en su relación con el lenguaje. Si ella proporciona para la lógica a la vez recreo y revelación, Alicia¹ se dirige al corazón de la labor del lingüista. Cómo significamos, por qué y para qué, qué es significar? Sobre todo esto la obra nos aporta luces desde su visión que será necesario construir por medio del análisis. Las siguientes notas podrían servir de indicadores en el camino de una investigación sobre lo que Alicia puede rendir como tema de reflexión lingüística. Esbozaremos, en forma necesariamente esquemática, los filones que habría que explorar y explotar en muchos esfuerzos distintos.

Porque si el arma más comúnmente esgrimida por las "criaturas" (La Liebre de

1. La edición de la obra utilizada para este trabajo fue la anotada y prologada por Martin Gardner. (Carroll, Lewis, *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Forum Books, Cleveland, 1970). Todas las traducciones que aparecen en este artículo son de la autora.



Marzo, el Sombrero Loco, la Falsa Tortuga, La Duquesa, la Reina de Corazones) contra Alicia es la lógica, el blanco de sus ataques -el verdadero gran tema de la obra- es el lenguaje. Su humor está en gran parte dirigido al habla cotidiana de los tiempos de Carroll. Abundan los comentarios en torno al nombre de las cosas y sobre las implicaciones lógicas de frases hechas y lugares comunes, así como sobre las consecuencias del "llamar" y el "nombrar". Muchos diálogos y anécdotas (y la discusión sobre si se puede o no hablar de una verdadera trama en Alicia, y en qué sentido, sería tema de otro ensayo) se ocupan del lenguaje, de los signos lingüísticos y el significar. El habla cotidiana, normalmente un vehículo para la comunicación, se convierte en objeto de nuestra atención. Lo que "nos sabemos de memoria" -la lengua, la cultura más vulgar y común- se nos vuelve nuevo, nos juega tretas y nos pone zancadillas.

I. LOGICA Y SEMANTICA

La dialéctica que anima los diálogos y la mayor parte de la acción en Alicia es el enfrentamiento entre lógica y semántica. En la cita que encabeza este artículo tenemos una escaramuza entre la Liebre de Marzo y la protagonista² que podríamos considerar como típica. Alicia se resiente de recibir, no una invitación, sino un orden de "tomar más té". Y en efecto, visto desde el sentido común, tomar más conlleva claramente la implicación de haber tomado ya algo. Pero si nos desentendemos del contexto, y aplicamos -como la Liebre- todo el rigor formal de la lógica a este razonamiento, tenemos que conceder que **más que nada = algo** es una equivalencia perfectamente admisible.

Esta lógica despiadada y poco amable hace que Alicia no llegue a mostrar afecto por ninguna de las criaturas con que se encuentra. En este caso, su "tono ofendido" es una reacción típica frente a la barrera que siempre existe entre ella y todo este mundo extraño. La Liebre no presta atención a Alicia ni a sus acciones; a pesar de ser su anfitrión en el Té Loco, no quiere o no se interesa por saber si Alicia se ha servido té. Este es sólo un caso de la anticortesía que continuamente demuestran las criaturas de ambos libros.

En la misma forma, Humpty Dumpty no vacila en espetarle a Alicia que tiene "un nombre bastante estúpido", ya que no quiere decir nada:

"¿Debe un nombre significar algo? -preguntó Alicia dudosa.
-Por supuesto que sí- dijo Humpty Dumpty con una risita.-
Mi nombre significa mi figura³. -y es una figura muy elegante, por cierto".⁴

Nada más estúpido, diría Humpty Dumpty, que escoger un nombre por referencia al pasado cultural, a la religión, a las esperanzas de base ideológica que los padres cifran en sus hijos; los nombres propios deben corresponder a un código, como las demás palabras, y por tanto la relación entre la persona y su nom-

2. Otra cuestión interesante: puede hablarse de protagonista en Alicia? Es cierto que la niña es el personaje permanente de la trama, casi el único hilo que persiste en ella. Pero aparte de su curiosidad por entrar en el jardín en el primer libro, o por ver el mundo del espejo en el segundo -circunstancias ambas que dan comienzo a las acciones respectivas- Alicia no actúa sino cuándo y en la forma en que se le ordene. "Toma", "bebe", dicen las leyendas. Y Alicia obedece. -Sígueme, anda, vete- Alicia llega a afirmar; "Nunca he recibido tantas órdenes en mi vida".
3. "Joroba gorda", o mejor, "Joroba- a todo- alrededor", podría traducirse el nombre de Humpty, el huevo proverbial de la canción infantil.
4. Carroll, Lewis, *The Annotated Alice*, pag. 262.

bre debe llevar a la verdad. Así esbozaría Humpty Dumpty su utopía, su mundo severo, vacío de ilusiones sentimentales.

Ante cada situación, el ejercicio solitario e implacable del raciocinio: así se conducen todas las criaturas. Todas comparten la soledad del pensador riguroso, siempre a distancia, incapaz de sumergirse como los demás en la vida cotidiana. Su único solaz y diversión son el absurdo y el sin sentido. La incomunicación resultante adquiere un cierto carácter patético sólo en el caso del Caballero Blanco. Este es el mismo que postula para la lógica la necesidad de discriminar entre lenguaje y meta-lenguaje, al distinguir entre el nombre de la canción, la forma en que se le llama, y aquello que se le llama al nombre. El Caballero Blanco, inefectivo, ridículo, incapaz de sostenerse sobre el lomo de su caballo, evita el enfrentamiento con su propio fracaso en la acción y en el amor⁵ distrayéndose con invenciones locas, inútiles e ingeniosísimas. Y es irónicamente apropiado que aquello que produjo el mal, sirva al final de pobre paliativo: todas las criaturas a través de ambos libros se han recreado apabullando con su ingenio a la corriente, la normal Alicia. Pero el Caballero Blanco es el único que parece sufrir por la incomunicación resultante de no inscribirse en la visión y el sentido comunes del común de las gentes. La desilusión del Caballero Blanco ante la incapacidad de Alicia de llorar al oír su genialmente absurda canción⁶, nos muestra que la coraza blindada de los juegos de intelecto se resquebraja a ratos, dejando entrever el dolor de la soledad.

La reacción de Alicia frente al aplastante rigor lógico a que se enfrenta en el País y en el Espejo, oscila entre la irritación, el resentimiento, la duda y la total perplejidad. Para ella, las palabras no son sino un medio para rotular el mundo. El objeto, su nombre- y no hay necesidad de complicar más las cosas. Esta es su respuesta pragmática al Mosquito, que se asombra de que en el mundo de Alicia los insectos no respondan a sus nombres. "De qué sirven los nombres entonces?" pregunta el Mosquito. "No le sirven a ellos", replica Alicia. "Pero son útiles para las personas cuando se refieren a ellos, me imagino. Si no, ¿para qué tienen nombres las cosas?". Alicia cree haber vencido, siquiera esta vez, en el enfrentamiento entre su mundo y el espejo. ¿Qué más puede decirse al respecto, dónde encontrar más razones que en su sensatísima respuesta? El Mosquito sólo se encoge de hombros y responde (aparentemente sólo por salir del atolladero) que "más adelante hay un bosque en que las cosas no tienen nombres"⁷ -un paraje que produce en todo el que lo penetra una curiosa afasia parcial, limitada a los sustantivos. Si interpretamos

5. Como bien señala Martin Gardner, el Caballero Blanco parece ser una figura del mismo Carroll. Este personaje, según su propio autor, fue ideado con características que correspondieran al recitador del poema, una canción previamente escrita por Carroll parodiando una canción popular de amor de un señor Moore. Gardner sugiere que el recitador del poema en torno al cual se crea al personaje, es Carroll mismo. "Es muy posible", continúa Gardner, "que Carroll considerara el poema de amor de Moore como la canción que él, el Caballero Blanco, hubiera querido cantarle a Alicia de haberse atrevido". Gardner, *op.cit.* p.311. Por otro lado es obvio que no se atreve, ya que la canción no tiene el más leve viso de romance, sino que es hilarantemente absurda.
6. Lo que no nos explicamos es cómo Alicia se las arregla para no soltar la carcajada. De hecho, Alicia nunca se ríe, por más que en momentos le asalte la tentación de hacerlo, como durante su diálogo con Humpty Dumpty. En ese caso la risa que Alicia reprime sería realmente insultante para el pretencioso personaje. El buen humor está totalmente ausente de Alicia. El humor de Carroll, bien lo dice Virginia Woolf, es despiadado, cruel e irresponsable, como la niñez. (Virginia Woolf; "Lewis Carroll" en *The Moment and Other Essays*.)
7. Carroll, Lewis, *The Annotated Alice*, pag. 222.

toda la travesía de Alicia por el bosque de los nombres perdidos, como la respuesta del Mosquito a la pregunta retórica de Alicia "¿para qué tienen nombres las cosas, si no es para comodidad de los hablantes?" el pasaje se convierte en un comentario sobre las causas semánticas de ciertas relaciones sociales - o sobre las consecuencias ideológicas del léxico.

II. CARROLL EPISTEMOLOGICO

De toda la obra, sólo este trozo muestra una relación afectiva entre Alicia y alguna de las criaturas. Ella y el Venado se encuentran en su paso por el bosque en el que se pierde la facultad de nombrar. Ante la desgracia común de haber perdido todos los sustantivos, el Venado y Alicia caminan juntos, el brazo de ella rodeando suavemente el cuello del animal. Los nombres marcan barreras y establecen límites, parece decirnos Carroll. Sólo cuando ya no se llaman, cuando ambos pierden su nombre, puede el sujeto enfrentarse libremente al otro. No se da el nombrar sin connotar; el puro nivel denotativo no existe. "...El mundo por sí mismo no contiene signo alguno", anota Gardner.⁸ Al crear el lenguaje, el grupo social crea sus actitudes "vis a vis" al universo y las impone a éste: "Esto se llama Venado, y es tímido ante los hombres".

El conocer y el nombrar están predeterminados por las necesidades, intereses y quehaceres de cada clase de criaturas. En otro pasaje, la Paloma se asusta por la abrupta aparición de Alicia (cuyo cuello se ha alargado hasta llegar a semejar una serpiente) entre las ramas cercanas al nido. La Paloma teme que "el reptil" devore sus huevos. Las protestas de Alicia, que se proclama una niña, no logran convencerla. Si las niñas comen huevos (como tiene que reconocer Alicia) entonces son un tipo de serpientes.⁹ Su misión de defender los huevos determina la clasificación que la Paloma hace de los seres que encuentra, y por tanto su actitud frente a ellos. La Paloma no ve sino lo que ha sido condicionada para ver.

Las actitudes, las normas de conducta, siguen como consecuencia a las formas de ver, a su vez determinadas por el nombrar. El conocimiento del mundo a través de la lengua, establece ya las formas de relación entre sujeto y objeto. Es más, el sujeto se constituye a partir del nombrarse y el nombrar. Veamos cómo termina la confraternidad idílica entre Alicia y el Venado-

Así caminaron juntos atravesando el bosque, los brazos de Alicia cruzados amorosamente alrededor del suave cuello del Venado, hasta que salieron a otro campo abierto, y aquí el Venado dió un salto repentino en el aire, sacudiéndose de los brazos de Alicia.- ¡Soy un Venado! -gritó con deleite -Y ... ¡Dios mío! Tú eres una pequeña humana!.- Una sombra repentina de alarma pasó por sus bellos ojos castaños, y en un instante, el Venado había huído a toda velocidad.¹⁰

8. Carroll, Lewis, - **op. cit.** p. 227

9. *Ibid.* pag. 76

10. *Ibid.* pag. 227

11. Es obvia la relación de esta forma de considerar el sujeto con la teoría freudiana sobre la formación del Yo por medio de la influencia del mundo exterior. Mediante las percepciones acústicas se evoca representaciones verbales que son "huellas mnémicas". Así el Yo intenta sustituir el principio de placer, que anima toda la actividad del Ello, por el principio de realidad. (Cf. Sigmund Freud, **El Yo y el Ello**)

Con los sustantivos, se recobra la conciencia de sujeto.¹¹ Y el Venado, que ha permitido pasivamente que Alicia lo haga objeto de su ternura, afirma ahora su Yo independiente. Para ella, por más que la recuperación de su nombre sea al fin "reconfortante", la primera reacción es de desolación: se siente a "punto de llorar de mortificación" cuando el Venado huye. La inocencia edénica del bosque de las cosas sin nombre se pierde tan pronto como los objetos recobran su facultad de nombrarse. Los nombres establecen caminos, obstáculos y metas.

La respuesta del Mosquito, entonces, está clara. Las cosas tienen nombre para que la cultura pueda circunscribirnos; para que ella determine nuestras formas de ver y nuestras actitudes.

III. HUMOR Y LENGUAJE.

El pasaje del bosque, sin embargo, es excepcional dentro de la obra; el antípoda del humor en *Alicia*. La niña en el resto del libro está bien segura de sus sustantivos. El saber ideológico, encarnado en ella, todo lo nombra, clasifica y resuelve con plena certidumbre. Pero este "sentido común" se ve desconcertado a cada paso por la irritante y novedosa práctica de razonar ante el uso de la lengua.

A. **El equívoco.**- Esto a menudo conduce a una serie de equívocos que podrían clasificarse en la forma siguiente:

1. **La literalidad.**- Las criaturas del mundo del Espejo y del País de las Maravillas toman muy "al pie de la letra" cuanto Alicia dice. El resultado es que nos obliga a ver hasta qué punto nuestra habla se compone de fórmulas estructurales de las cuales un léxico no puede dar cuenta. Los ejemplos son innumerables, ingeniosos, y en gran parte intraducibles. Una sencilla orden de "contestar a la puerta" (answer the door) recibe la impertinente respuesta de que "la puerta no ha hablado" y por tanto es imposible contestarle. En otra ocasión Alicia se dirige al Rey Blanco, suplicándole que se detengan en su loca carrera para poder recobrar el aliento: "Sería Ud. tan amable... de parar un minuto?(stop a minute). "Podría ser tan amable como para hacerlo", dice el Rey, "pero nunca lo suficientemente fuerte. Es que un minuto pasa sorprendentemente rápido. Sería lo mismo que tratar de parar a un Banderrancas!"¹². (Monstruo imaginario al que se hace referencia en varias obras de Carroll.

Se trata de nuevo del enfrentamiento entre la lógica y el habla. Se destruye así la ilusión del hablante ingenuo de que su propio idioma es "lógico", "va al grano", es "natural". Pensemos tan solo en las posibilidades Carrollianas de expresiones castellanas tales como "tome asiento", ("bébase una silla", en la traducción literal al Inglés del viejo y trillado chiste), "llegar a tiempo"(¿dónde está ese sitio?), etc.

La literalidad interviene en la trama misma, de tal modo que los incidentes y los personajes en ocasiones no son sino la ilustración de un malabarismo lingüístico. Así como el Caballero Blanco debe su personalidad a las características del poema que deberá recitar, muchas de las criaturas en *Alicia* deben su existencia a una interpretación literal de las palabras. En este caso la expresión no es solamente generadora de sentido, sino del ser. Los personajes surgen porque la frase los crea. Así tenemos una mariposa cuyas alas son tajadas de pan untadas de mantequilla, (bread-and-butterfly). Del mismo modo varios de los personajes no son sino la

12. Carroll, Lewis, **op. cit.**, pag. 283.



concretización del sentido literal de frases o nombres tomadas de proverbios, lugares comunes, versos infantiles, y costumbres de la Gran Bretaña de fines del siglo XIX.¹³

Es importante señalar que la mayoría de los giros y modismos que sirven de base para estos equívocos de la literalidad en Alicia son expresiones comunes sin contenido metafórico. Se trata de inconsistencias sintácticas, de desvaríos gramaticales. El ejemplo más claro aparece en el diálogo (intraducible) entre el Pato y el Ratón. Este último recita un trozo de una historia de Inglaterra que podríamos parafrasear así:

"... Y cuando Stigand, el patriótico Arzobispo de Canterbury, decidió partir, encontré aconsejable ...

-¿Encontró qué?- dijo el Pato.

-Encontró se -repuso el Ratón, irritado.- Por supuesto que sabes lo que significa se.

-Sé muy bien lo que significa se, pero cuando yo encuentro algo, generalmente se trata de un sapo o un gusano.

La cuestión es ¿qué fue lo que encontró el Arzobispo?"¹⁴

Tenemos aquí un encuentro entre una construcción común en tratados eruditos y un hablante poco ilustrado. Resulta imposible verter al castellano todo el peso del absurdo que recae sobre el pronombre objetivo (en inglés *it*: "lo", pobremente representado en la traducción por el impersonal "se"). Este *it* en la expresión "**found it advisable**" es perfectamente superflua (ya que posteriormente aparece el verdadero objeto directo: "**to go with Edgar Atheling**"... etc.) pero es imprescindible dentro de esa construcción.¹⁵ Ante la mirada acusadora del Pato, la lengua se muestra incapaz de dar cuenta de sí misma.

2. El "pun" o juego de palabras.- Con frecuencia en Alicia las palabras se retuercen como bichos animados. En ocasiones aparecen simultáneamente en dos de sus acepciones. De allí el intento del Ratón de secar a los animales (que acaban de salir del charco de lágrimas gigantes de Alicia) recitándoles el árido trozo de historia escolar ya citado (**dry** simultáneamente como "seco" y "árido"). En otros casos las palabras se toman por sus homónimas u homófonas. Todas las características de las materias, los profesores, las actividades escolares en el colegio de la Falsa Tortuga, se basan en este tipo de equívoco. En vez de servir para clasificar, identificar y distinguir, los términos se entrecruzan y traban hasta formar una maraña. El inglés, esa lengua prestigiosa por precisión, su economía, su aptitud para la exactitud técnica, se revela propensa a la confusión y el equívoco del léxico.

13. Humpty Dumpty, el León y el Unicornio, Tweedle-Dum y Tweedle-Dee, son referencias a versos infantiles; el Gato de Cheshire se basa en una frase hecha de origen dudoso -sonreír como un gato de Cheshire; la Falsa Tortuga es una criatura cuya existencia se deriva de un plato inglés, La Falsa sopa de tortuga -**mock turtle soup**- similar a la sopa de tortuga pero hecha a base de Venado; los Mensajeros Anglosajones del Rey Blanco, son encarnaciones de los dibujos de personajes en poses y actitudes corporales extravagantes que servían de ilustración a ciertos textos anglosajones medievales; etc.

14. Carroll, Lewis. *op. cit.*, pag. 47.

15. Tampoco se trata de un pronombre débil y una frase de mayor énfasis, como en la oración castellana: **Me lo dió a mí**. El *it* de que hablamos es como hemos dicho, imprescindible, mientras que la frase **a mí** puede suprimirse sin variar el sentido de la oración. Este *it* no añade ningún valor semántico a la expresión.

B. Super- y sub-enunciación.- Veamos qué hace Carroll de otra ilusión, la de la prudencia y circunspección verbales de los ingleses. Su proverbial discreción, encarnada en la institución del **understatement**, aparece dignamente representada en la duda inicial de Alicia ante la primera botella rotulada **Bébeme**. La niña recuerda haber leído.....

pequeñas historietas acerca de niños que se habían quemado, habían sido devorados por bestias salvajes, y otras cosas desagradables, y todo por no querer recordar las sencillas reglas que sus amigos les habían enseñado -tales como, que un atizador al rojo vivo quema si uno lo sostiene mucho tiempo; y que, si uno se corta **muy** profundamente con un cuchillo, generalmente sangra; y ella nunca había olvidado que, si tomamos mucho de una botella marcada 'veneno', es casi seguro que nos caerá mal, tarde o temprano.¹⁶

Inmediatamente Alicia procede a beber, y entonces se produce en la narración como por reflejo en un espejo, el efecto verbal contrario. Los horrores anteriormente sub-enunciados, son seguidos por el placer super-expresado: la poción tenía una "especie de sabor mixto a torta de cerezas, budín, piña, pavo asado, turrón, y tostada caliente con mantequilla".¹⁷

El primer **understatement** aquí citado es una sub-enunciación adjetiva: se le resta importancia a lo grave mediante una táctica opuesta a la exageración. El **overstatement** que le sigue produce el efecto contrario mediante la simple adición de frases nominales. En ambos casos se cuantifica la verdad, de tal modo que su expresión puede ser mayor o menor que ella.

Es muy distinto el caso en que la Duquesa expresa "más sencillamente" su propio dictado: "Sé lo que parecieras ser" con las siguientes palabras:

Nunca te imagines a tí misma como si no fueras diferente de lo que pueda parecer a otros que lo que eres o podrías haber sido no era otra cosa distinta de que aquello que habías sido les habría parecido ser diferente.¹⁸

En este caso no se establece una relación cuantificada entre contenido y expresión, sino entre expresiones que supuestamente dicen lo mismo. Cualquier enunciado sería entonces una cantidad, que podría mantenerse constante, mientras que otro relacionado podría magnificar o minimizarlo. El consejo de la Duquesa no se limita a una operación de adición, como en el super-enunciado sobre el sabor de la poción. Aquí Carroll se lanza atrevidamente a la multiplicación de una serie de cláusulas incrustadas dentro de otras. Más interesante aún, los signos positivos se alternan con los negativos tan vertiginosamente (lo "otro" equivale aquí a una negación) que la segunda línea ya nos hace perder el hilo. Para saber si la oración super-enunciada es -como afirma la Duquesa- equivalente a la anterior habría que plantearla y resolverla en términos gramático-matemáticos.

16. Carroll, Lewis, *op. cit.* pag. 31

17. *Ibid.* pag 31

18. *Ibid.* pag. 122

C. El absurdo.- El famoso recurso de *reductio ad absurdum* debió ser uno de los favoritos de Dodgson, el autor de tratados de lógica. Prescindiendo de tales usos del absurdo como la contradicción, la anti-costumbre y la desproporción, examinemos sólo aquellos que se refieran directamente al lenguaje.

1. La anti-realidad.- En el primer juego de palabras en Alicia, la niña se plantea preguntas incontestables mientras cae lenta e interminablemente por el agujero. Mientras se pregunta: "Comen murciélagos los gatos?", se va adormilando, y la frase se convierte en "¿Comen gatos los murciélagos?". De este modo, Alicia pierde la noción de la realidad, o mejor dicho, la soslaya, porque "no pudiendo contestar ninguna de las dos preguntas, no importaba en que forma lo dijera".¹⁹ La imposibilidad de contestar una pregunta en el aislamiento y ensoñación de la caída, la lleva a plantear lo opuesto como si fuera equivalente. Se pierde así la relación entre expresión y realidad, o palabra y referente. La lengua parece tomar vida propia y en vez de servir de vehículo al pensamiento, muestra su facultad de expresar lo impensable, como cuando Alicia trata de imaginarse "cómo luce la llama de una vela después de apagada".²⁰

Son las inmensas posibilidades de combinación que ofrecen las palabras, más allá de sus puntos de diferencia con la realidad, lo que conduce a Carroll a sus juegos de in-imaginación. Resulta muy fácil en el capítulo sobre el León y el Unicornio ordenar a Alicia que distribuya los pedazos de pastel de ciruela antes de cortarlo. En efecto, mágicamente las palabras producen lo expresado, y el pastel se divide solo. Ya frente al plato vacío, ¿qué le impide al León dar instrucciones de cortar el pastel? Alicia, siempre formal y obediente, se sienta "con el cuchillo en las manos, sin saber cómo empezar".²¹ La lengua, enloquecida, hace estallar los límites posibles, y plantea problemas inimaginables.

2. El sin-sentido.- El empleo de *nonsense* (tonterías sin sentido) en Alicia muestra la posibilidad del lenguaje de representar "a tontas y a locas", la no-significación. (Lo cual, como ya hemos dicho, hace las delicias de la crítica-sico-analítica, embarcada en la difícil tarea de desentrañar la intención inconsciente de las locuras Carrollianas). Son prácticamente innumerables los ejemplos de este estilo. Mediante lo que ocurre en el Té Loco, el juego de croquet, el juicio de la Sota de Corazones, Carroll se venga de su austero yo cotidiano²² -Virginia Woolf parece sugerir un caso de doble personalidad- que escribe recomendaciones a las damiselas de "pensar en la muerte cuando están en el teatro". El clímax de esta diversión de expresar lo no-significante, ocurre durante el juicio ya mencionado, con el poema que constituye la pieza central de 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.²³

19. *Ibid.* pag. 28

20. *Ibid.* pag. 32

21. *Ibid.* pag. 290

22. Charles L. Dodgson (su verdadero nombre) era diácono, predicador y profesor de matemáticas de Oxford.

23. "Me dijeron que habías ido a verla, y que a él me mencionaste; ella dió buenas referencias de mí, pero dijo que yo no sabía nadar". pag. 158

En ésta y en las cinco estrofas siguientes, se juega con los pronombres personales, que cambian caprichosamente de sexo y número, además de referirse a objetos y personas no mencionados, hasta que también se pierde la distinción entre persona y objeto. El Rey, que preside la sesión "cree ver algún significado" en los versos, a pesar del desafío de Alicia, quien insiste en que son inexplicables. Y así, suponiendo que el autor del poema sea a la vez el jurado, el acusado y sus cómplices, y que todos los pronombres femeninos se refieren a la Reina, consigue extraer sentido de frases aisladas. Alicia se opone violentamente a tan pre-Freudiano ejercicio, así como a la orden de la Reina de dictar la sentencia antes del veredicto. Ante lo cual los naipes se vuelven naipes, y luego hojas secas cayendo sobre su cara, y el sueño con que comenzó la historia se disuelve en realidad.

IV. LA TRADUCCION EN ALICIA

Con la apoteosis del sin-sentido, entonces, termina Alicia en el País de las Maravillas. Otro tanto sucede con A través del Espejo. Como el sentido que Carroll niega es el del habla y la cultura de su época, la dificultad para traducir la obra se intensifica aún más. El traductor puede elegir entre idear tales anécdotas y expresiones que representen para su cultura al menos aproximadamente lo que el original para los lectores británicos de fines de siglo -lo cual es a menudo imposible- o repetir casi literalmente lo que allí aparece, recurriendo a las notas para explicar su sentido- lo que en realidad equivale a renunciar a la tarea de la traducción.

Un pasaje de Carroll mismo sirve para ilustrar el problema de la traducción. La pedante Reina Roja interpela a Alicia:

"...¿Sabes Idiomas? ¿Cómo se dice *zuáquete* en francés?
-*Zuáquete* no es castellano- replicó Alicia con gravedad.
-¿Y quién dijo que lo fuera? -dijo la Reina Roja.
Alicia creyó ver una salida del atolladero en esta ocasión.-
-Si me dices en qué idioma está esa palabra, te diré cómo se dice en Francés -exclamó triunfalmente."²⁴

Pero aunque la Reina Roja queda desconcertada ante la salida de Alicia, su pregunta original es válida, aunque sea sólo para un traductor.

De hecho la expresión inglesa empleada es *fiddle-de-dee* y reúne las condiciones de las "palabras sin sentido" (*nonsense words*) de esa lengua. La verdadera discusión estará en determinar si es o no una palabra. Se trata de una expresión que cualquier hablante nativo reconocería, en determinados contextos, y serviría para la comunicación de la situación. En algunos casos podría significar "¡Bah! Tonterías", o "Estás haciendo una montaña de un grano de arena", o "Realmente, no me interesa". Ante la dificultad de encontrar una expresión castellana equivalente, he escogido una del mismo tipo, con significado totalmente distinto. *Zuá-que-te, páquete*, o *cataplúm*, servirían para significar el carácter repentino o definitivo de una catástrofe, imprevista para el que la sufre, pero previsible para los que han seguido el curso de los acontecimientos. ("El estudiante estaba estudiando poco, y ¡zuáquete! perdió la materia". O: "Yo lo veía venir. No dormía, se preocupaba demasiado, y ¡zuáquete! se enfermó). La expresión es quizá dialectal; la mayoría de las "palabras" de este tipo lo son. (O incluso idiolectales). Tiene, sin embargo, un origen, o una red de relaciones dentro de un campo sémico, que la hace fácilmente reconocible para cualquiera que la oiga aún por primera vez. Perteneció al grupo de palabras que sirven para representar la caída de un objeto por onomatopeya, quizá, de la caída

24. *Ibid.* pag. 323

de un cuerpo en alguna profundidad de agua. **Fiddle-de dee**, por su parte parece ser la unión de dos expresiones: **Fiddlesticks**, una interjección que significa "Tonterías" y que literalmente traduce "palillos de violín" y las sílabas inconexas que se utilizan para "tararear" una melodía en Inglés (**dum-de-dee**, etc.).

Así concluimos que, en la misma forma en que los gallos cantan en forma distinta en cada idioma, las palabras "sin sentido" (?) siguen ciertos parámetros para cada ocasión y cada lengua.

El problema de la traducción propuesto por la Reina Roja presenta, como vemos, un caso extremo de dificultad. Y sin embargo ilustra muy acertada, aunque exageradamente, el tipo de tarea a que se enfrenta siempre el traductor. No existe palabra que no tenga toda una red de connotaciones y analogías imposibles de reproducir exactamente en una lengua.

V. LA IMPOSIBILIDAD DEL SIN-SENTIDO

Toda esta misma red de connotaciones conlleva una tendencia a la asociación que hace realmente imposible el total sin-sentido. El poema **Jabberwocky** nos muestra toda la carga de significado que podemos hacer recaer sobre el **nonsense**. Sólo los muy ingenuos podrían imaginar que Carroll sabía exactamente mediante qué juegos o mecanismos mentales acuñó las extrañas palabras de estos versos. De hecho, la primera estrofa fue analizada dos veces por su propio autor -por medio de Humpty Dumpty en **A través del Espejo** y en una "publicación" familiar del poema aislado; los dos glosarios resultantes presentan contradicciones entre sí. Sin embargo, haciendo algún esfuerzo, pueden esbozarse teorías tan respetables como las de Carroll mismo respecto al origen de las palabras.²⁵ Y es esto precisamente lo que hace el lector activo. Las palabras necesariamente evocan ideas en la lectura -o mejor las lecturas, ya que pueden tomarse, al examinarlas una segunda y una tercera vez, en formas muy diferentes. Es imposible no captar el ambiente cómico-terrorífico del poema -la ubicación en un espacio y tiempo extrañamente tormentosos y premonitorios por medio de la primera estrofa, el desarrollo de la anécdota en el cuerpo del poema, y la irónica repetición de la primera estrofa al final, mostrando que el desorden persiste, a pesar de la destrucción del Jabberwock.

Hemos dicho que el blanco del humor de Carroll es la lengua, y que ésta mediante su enfrentamiento a la lógica, se convierte en objeto de escrutinio y de mofa y en resorte para saltar a una enorme variedad de reflexiones. Las formas en que se producen los sentidos son puestas en cuestión y ridiculizadas. El **Jabberwocky**, el poema al revés, que Alicia tiene que leer usando un espejo, muestra cómo el hablante es incapaz de escapar de la lengua. La no-lengua, el no-Inglés del poema, es también irremisiblemente Inglés. Si Carroll se ha burlado del idioma -y del

25. Basándonos en los comentarios del propio Carroll, podemos clasificar las palabras sin-sentido del poema en tres grupos:

- a) las que aparentemente no tienen explicación alguna, sino que representan una invención total;
- b) las "palabras-valija" ("portmanteau-words"), que condensan dos significados en un solo significante mixto (generalmente formado uniendo la primera mitad de una palabra a la última de otra) y
- c) las que resultan de intercalar los sonidos de dos palabras de tal modo que los fonemas se alternan en la resultante. Carroll se refirió a estas últimas en términos casi idénticos a los utilizados por Freud al hablar de actos fallidos: "Si uno piensa en dos palabras, y trata de decirlas simultáneamente, si tiene mucha suerte, dirá algo similar (a este tipo de palabras)".

lenguaje- a través de toda la obra, éstos se vengan ahora de él. Las palabras que él cree dominar, y con las que tan magistralmente juega en el **Jabberwocky** mismo, le han sido creadas por su pasado lingüístico y cultural y por el trabajo de su inconsciente. La labor de creación del poema obedece a su propia lógica, de la que ni Carroll ni Dodgson pueden dar perfecta cuenta.



NUMEROS PUBLICADOS

Revista LENGUAJE No. 1, Febrero de 1972.	Agotada
Revista LENGUAJE Nos. 2 y 3. Septiembre de 1973	Agotada
Revista LENGUAJE No. 4, Diciembre de 1972	\$ 50.00
Revista LENGUAJE No. 5, Marzo de 1973	\$ 50.00
Revista LENGUAJE No. 6, Febrero de 1976	\$ 50.00
Revista LENGUAJE No. 7, Julio de 1976	\$ 50.00
Revista LENGUAJE No. 8, Abril de 1978	\$ 60.00
Revista LENGUAJE No. 9, Noviembre de 1978	\$ 60.00
Revista LENGUAJE No. 10, Octubre de 1979	\$ 80.00

Enviar correspondencia y canje al Departamento de Idiomas, Universidad del Valle. Cali, Colombia, S. A.

Pedidos: Oficina de Publicaciones - Humanidades
Alvaro Herrera - Ap. Aéreo 21-88.

