

HOMENAJE

La seducción del disparate en *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*

Harry Belevan-McBride

El presente ensayo analiza aspectos esenciales de la estructura del libro emblemático de Lewis Carroll para esclarecer si, a partir de la gramática de su contenido y su lexicalización, puede clasificársele como una novela de expresión fantástica. Lo hace examinando si es, más bien, la noción del sinsentido que permea todo el libro, la que promueve el disparate como manifestación intrínseca de lo absurdo, puesto que se trata de una narración confinada, prioritariamente, a lo lúdico, mediante ingeniosos retruécanos que producen en el lector su entusiasta acogida de este clásico de la literatura.

En el año 2015, el mundo de la literatura; el de las hadas y los niños; el mundo de las fábulas, del reino animal y las alegorías, y el de la ensoñación, la fantasía y la desmesura; todos los mundos y el mundo entero celebramos el sesquicentenario de la aparición de uno de los libros más asombrosos jamás escritos en cualquier idioma: *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Cuenta la leyenda que, luego de la Biblia y tal vez con un par de libros más, se trata del texto más traducido y reeditado hasta hoy. Sea esta la verdad o apenas una afectiva exageración, lo cierto es que *Alicia...* debe, y merece, ubicarse entre las lecturas más asiduas de todas

las generaciones que se han sucedido desde su aparición, cuando comenzó a encandilar con las inolvidables peripecias de una niña llevada en sueños a un país maravilloso, a esa tierra de prodigios sin par que oculta, sin embargo, otros misterios más complejos no develados tan dócilmente por las meras travesuras infantiles.

El aniversario de *Alicia*... el año pasado coincidió, curiosamente, con otros hitos de la mal llamada literatura de evasión: los doscientos años de la muerte del Conde Jan Potocki y los doscientos diez años de la primera edición de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, escrito en francés por aquel noble polaco que antes de suicidarse no supo, acaso, que estaba legando al mundo occidental lo que sería la primera novela de expresión enteramente fantástica¹. Para construir su obra mayor, Potocki se sirvió de lo que podríamos denominar el recurso a las matrioskas², por aquel proceso de encubrimiento semejante al de las muñecas rusas que se ocultan unas dentro de otras, como aquellos relatos que se traslapan sucesivamente con la misma dinámica con que se van revelando a medida que son leídos, como acontece con el *Decamerón* o *Los cuentos de Canterbury*.

Ciento cincuenta, doscientos, doscientos diez años: tres aniversarios representativos que acaban de recordarnos la vigencia de Jan Potocki y Lewis Carroll, así como la terca pertinencia de esa literatura no realista que ellos alentaron con sus dos novelas inmortales, convirtiéndolas en clásicos de la literatura universal. Porque al calificar a un clásico en cualquier disciplina no solo estamos aludiendo a una manifestación, tangible o inmaterial, que fija parámetros inamovibles, sino también a un arquetipo, un referente patrimonial compartido por todos y convertido en paradigma para

-
- 1 Potocki, J. (2002). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Valencia: Editorial Pre-Textos. Existen otras ediciones en español que responden a distintas traducciones aunque, tomando en cuenta que la primera edición completa fue publicada en francés, su lengua original, recién en 1989, debe preferirse traducciones aparecidas con posterioridad a dicha fecha, como la edición aquí consignada.
 - 2 Heredero de la tradición oral de tiempos pretéritos, se trata del método narrativo del "cuento dentro del cuento", cuya primera definición se dio inglés con el nombre de *framed tales*.

la humanidad entera, al cual pueden, ciertamente, sumarse nuevos ejemplares modélicos aunque a sabiendas de que estos nunca suplantarán al ejemplar canónico. Así, cuando nos rozamos con libros que han sobrevivido por más de un siglo a las intemperies críticas y otras inclemencias literarias, como es el caso de las dos obras maestras de Potocki y Carroll, sentimos que estamos frente a textos que, por atemporales, veneramos incluso sin haberlos necesariamente leído. Y esto sucede porque, sencillamente, sabemos que son obras inmarcesibles no solo de un pueblo o un idioma sino del ingenio humano en su totalidad y, como tales, son objetos reverenciales de culto, y eso nos basta.

Hay con estos dos libros un sobrentendido que, como cualquier obviedad, pocas veces es discutido y menos aún cuestionado pues, por definición, se da por sentado: que ambos son relatos de expresión fantástica. Nadie disputa semejante premisa aplicada a *El manuscrito...*; en cambio, sí parece lícito preguntarnos si *Alicia...* es o no un relato fantástico, esa categoría o modalidad narrativa a la que se le adscribe casi automáticamente debido a la cadencia temática y a la historia misma, a su protagonista y a sus comparsas, lo que alimenta justamente el sobrentendido de que no puede sospecharse del género al que pertenecería esta novela, sin caer en la impertinencia de cuestionar la semántica misma del sinsentido y el disparate que la identificaría. Sin embargo, aún antes de responder a esa primera pregunta que determinaría la clasificación de este cuento largo o novela breve que es *Alicia...*, debemos preguntarnos acerca de quién habría sido, en la intención del autor, el destinatario final del libro más allá, claro está, de la niña Alice Liddell a quien Charles Dodgson, alias Lewis Carroll, se lo dedicó. Esta segunda pregunta parece pertinente fuere tan solo porque la primera versión de *Alicia...* no habría estado, en verdad, destinada 'solamente' a los niños o, cuando menos, que la intención del autor no habría sido la de excluir a los lectores adultos de su libro sino, por el contrario, atraerlos subrepticamente para mejor censurar sus prácticas pedagógicas, como se verá más adelante. En efecto, en 1890, es decir, un cuarto de siglo después de la primera aparición de *Alicia...*, Carroll escribiría otra narración intitulada

*The Nursery Alice*³, que consistió en una versión abreviada reservada intencionalmente a menores de cinco años de edad, según el deseo del propio autor.

Hay sin embargo una corriente también generalizada que sostiene que la obra íntegra, sin abreviaturas o resúmenes, es en sí un relato exclusivamente infantil y que, por lo mismo, no debiera expurgársele tanto en procura de encontrarle nuevos sentidos y metáforas que estén por encima del nivel de la comprensión lectora de menores. Es la aproximación crítica defendida por el genial Chesterton, que lamentaba que *Alicia*... hubiese caído –irremediablemente a su entender– en manos de sesudos académicos, que hasta el final de los tiempos habrán de analizar este hermoso texto con teorías abstractas, diseccionándolo con el bisturí del raciocinio metafísico, desmenuzando a sus personajes con interpretaciones *psicoanalíticas* y con disquisiciones filológico-lingüísticas sabihondas, o escrutándolo con la lupa de los simbolismos freudianos, políticos, astrológicos y hasta cosmológicos. “¡Pobre Alicia –se lamentaría Chesterton en 1932, cuando el libro ya formaba parte de la tradición literaria universal–, ahora no solo es una colegiala sino también profesora!”⁴.

Pero, contrarios a esa queja hartó extendida, los hay que siempre han creído que *Alicia*... nunca fue ‘solo’ un relato infantil sino que, siéndolo enteramente, encierra por igual entre sus páginas un secreto deseo del autor, envuelto en disparatados acertijos para mejor encubrirlo, de que su relato pudiera ser apto para todo tipo de lector. Porque el libro mismo clama en sus páginas que no se lo considere únicamente como un texto para niños, sino que se lo lea ‘también’ como una narración para adultos, en la línea de *Las mil noches y una noche* o *El principito* o, dentro de otra modalidad artística, *La pantera rosa* en el cine, entre tantos otros ejemplos de narraciones que, de tiempo inmemorial, apuntan manifiestamente

3 Existen varias ediciones en español, entre ellas la más reciente: *Alicia para los pequeños*. (2015). Barcelona: Edelvives Baula.

4 Ver la edición de: Gardner, Martín. (1984). *Alicia anotada*, p. 7. Madrid: Ediciones Akal S. A. Todas las citas de página remiten a esta traducción al español del libro cuyo título original es *The Annotated Alice: the Definitive Edition*. (1959). New York.

a un determinado tipo de lector aunque intentando llegar sutilmente a todos los lectores posibles, sin contemplar restricciones de edad u otros distingos. Lo evidencia, por lo demás, el propio ejercicio conmemorativo de los ciento cincuenta años de la aparición de *Alicia...*, al haber suscitado reflexiones académicas que han corroborado la exégesis verdaderamente polisémica de este libro pero, también, como suele suceder, que han inducido y promocionado su lectura.

Una tercera pregunta llevaría a fijarse en el título mismo o, más precisamente, en el uso de una palabra clave en el nombre del libro, un vocablo que resultaría, así, definitorio para dirimir la clasificación de esta obra a partir de su idioma original y de las innúmeras traducciones habidas. En la lengua inglesa en que fueron originalmente escritas, las aventuras de Alicia se desarrollan en un submundo llamado *Wonderland*. En español, así como en francés, italiano y todos los restantes idiomas de raíces fundamentalmente romances⁵, aquella palabra es traducida como “país de las maravillas”, una equivalencia que, sin embargo, no alcanza a interpretar completamente el término inglés aun valiéndose de cuatro vocablos. *Wonderland*, cuyo origen está en la voz *Wuntar* del llamado Althochdeutsch o Antiguo Alto Alemán, y que en alemán moderno se traduce como *Wunderland*, con tan solo una letra que varía del inglés, significa en ambos idiomas un lugar imaginario, algo mágico que incita admiración y que, si bien trasluce un cierto encantamiento, invoca sobre todo lo que también en inglés se llama *astonishment*, vocablo de origen más bien franco⁶ que, a su vez, derivaría del latín vulgar y que podría traducirse como significando simultáneamente sorpresa, temor, complejidad, consternación, perplejidad y hasta confusión y desconcierto. Las vicisitudes de Alicia, entonces, en aquella tierra subterránea del conejo –en esa *land of wonder* que ella descubre en la madriguera– son algo más que aventuras maravillosas pues, para el lector,

5 Fundamentalmente, mas no exclusivamente, considerando que cerca de la mitad de las palabras en el idioma inglés también tiene su origen en el latín.

6 La lengua de los antiguos francos es también considerada como de origen germánico.

Alicia vive un calidoscopio de situaciones en las que se imbrican sensaciones contradictorias que son, al mismo tiempo, jocosas y belicosas y hasta inexplicables por absurdas, y que brotan precisamente de ese permanente *astonishment* que retiene tanto al personaje como a sus lectores a lo largo de todo el libro. El propio autor nos lleva de la mano por ese camino:

“... le habían sucedido tantas cosas extraordinarias últimamente, que empezaba a pensar que había poquísimas que fueran realmente imposibles” (capítulo I, p. 30).

“¡Cuando leía cuentos de hadas, imaginaba que esas cosas no ocurrían nunca, y ahora estoy aquí, metida en una de ellas! ¡Debería escribirse un libro sobre mí, desde luego! Cuando me haga mayor, lo escribiré yo...” (capítulo IV, p. 56).

“A Alicia no le sorprendió mucho esto [se refiere a la desaparición del Gato de Cheshire]: se estaba acostumbrando demasiado a que sucedieran cosas extrañas” (capítulo VI, p. 86).

Se observará de paso que en estos parlamentos se abordan disquisiciones teóricas acerca de lo que los estudios literarios contemporáneos llaman autoficción y metalenguaje, conceptos que resultan, así, esbozados por este texto con un siglo de anticipación a cuando esos dos términos se incorporarían a la teoría literaria.

Es necesario precisar, sin embargo, que estas observaciones sobre la interpretación en español de la palabra *Wonderland* no constituyen, en absoluto, un cuestionamiento de las principales traducciones a nuestro idioma habidas hasta hoy de un libro tan complejo. Anotamos apenas esta sutileza lingüística porque, como sucede tantas veces, el vocablo en cuestión encierra en su original sentidos adicionales, o en todo caso alcances distintos, que no siempre están recogidos cuando se vierten las palabras de un idioma a otro, sutileza que, al ponerse de relieve, puede ayudar a mejor ubicar la clasificación del libro en un determinado género literario. En cuanto a las varias traducciones que se han sucedido en español, debemos destacar la notable versión del libro *Alicia anotada* (ver Nota -4-) realizada por Francisco Torres Oliver, que consideramos como una traducción insuperable hasta la fecha, y no solo de los dos libros fundamentales de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, que están recogidos

en el citado texto, sino de las observaciones y anotaciones más exhaustivas jamás escritas sobre ambos libros, obra del matemático y escritor Martin Gardner⁷ que sigue siendo reconocido, y con razón, como el mayor estudioso de la vida y obra de Lewis Carroll y, de paso, también como uno de los más destacados especialistas en Chesterton.

Formulemos, finalmente, una cuarta pregunta: ¿son aquellos elementos –los rasgos lexicales, los juegos de palabras, las situaciones insólitas, las inverosimilitudes absurdas y otros más– sembrados por el autor a lo ancho de toda su novela, los que justificarían ubicar a *Alicia*... en la categoría del denominado género fantástico? La pregunta parece válida porque ha sido planteada infinidad de veces y sobre todo porque, como queda dicho, ha sido respondida casi unánimemente de manera afirmativa, lo cual bien podría descalificar la legitimidad de semejante indagación. Cabría, por eso, recordar otra verdad evidente: que hay una suerte de lugar común en el lector, pero también en cierta crítica académica, que aplica desde siempre, consciente o inconscientemente, una sinonimia mecánica entre fantástico, misterio, fantasía y otros conceptos similares o vecinos. Tal vez esto se deba a una atracción etimológica instintiva que tendería a fijar paralelos entre las palabras *fantástico*, *fantasía* y *fantasma*, de las que fluirían a su vez, casi naturalmente, vocablos tales como *temor*, *extraño* o *sobrenatural*. Sea cual fuere el motivo, es un hecho que no solo el común de los lectores sino muchos estudiosos caen en estas cómodas analogías porque para ellos, entrar en lo fantástico es entrar en la desmesura, algo así como la sensación de vacío y expectativa que produciría lo desconocido, pero un desconocido o incógnita que, paradójicamente, no podría develarse nunca, pues, al hacerlo, la sensación fantástica se desvanecería por completo.

Entrando así en la propuesta cardinal de este ensayo resulta, entonces, que no podemos plantearnos *inicialmente* los temas, las

7 Martin Gardner (1914-2010) fue un filósofo y educador norteamericano y uno de los más populares divulgadores de las ciencias matemáticas, cuyas “anotaciones” a los dos libros fundamentales de Lewis Carroll modificaron por completo la lectura y percepción de la obra del escritor británico.

formas, las modalidades o las expresiones a través de las cuales se corporiza lo fantástico, sin habernos aproximado previamente a su *esencia* constitutiva, aquello que llamaríamos el episteme fantástico, es decir, a lo *fantástico* propiamente dicho, antes de acercarnos a las *formas* o a los *temas* de lo fantástico. Claro está que esta aproximación acarrea una primera dificultad, pues todos coincidiremos en lo irrazonable que supondría exigir una definición objetiva del término *fantástico*; hay que anclarlo, por decirlo de algún modo, a una aproximación asible y reconocible. De esa forma, un determinado método de análisis puede ayudar a encontrar la mayor justeza de la búsqueda en tanto que, parafraseando a Jakobson cuando afirma que el objeto del estudio literario no es la literatura en su totalidad sino en su *literaturidad*, podríamos sugerir que lo que debe ocuparnos inicialmente respecto a lo fantástico es su *esencia* constitutiva antes que sus efectos, es decir, la *fantasticidad* de lo fantástico más que sus formas, en otro términos, el espíritu más que la letra. ¿Qué es, pues, lo fantástico y, a partir de la respuesta que hallemos, podemos acaso afirmar que *Alicia...* sería una narración de expresión fantástica?

Adelantar estas interrogantes para saber si la contestación es o no aplicable al texto analizado, equivale a discernir los orígenes del término *fantástico* pero también los términos de su origen. Y no se trata aquí de un mero juego de palabras puesto que, como se sabe, todo pensamiento de origen es siempre una búsqueda exploratoria pero, simultáneamente, toda búsqueda se convierte siempre en un cuestionamiento de la noción misma de origen, al no poseerse referencia previa alguna sobre la cual iniciar las pesquisas o indagaciones pretendidas. De manera que, cuando pensamos en la palabra *fantástico*, tenemos originalmente una intención significativa que, sin embargo, no nos conduce a ningún significado. Entonces, cuando decimos *fantástico* no hacemos sino esforzarnos por asir, bajo un concepto general, un significado específico del cual solo enunciamos el vocablo. La noción en la que pensamos cuando procuramos descubrir lo expresado *originalmente* por el vocablo *fantástico*, no es sino un signo, un indicador o síntoma hacia un significado externo que, por lo mismo, escapa a nuestra conciencia.

Este síntoma es el indicio de ‘algo’ que existe a la vez como ‘objeto’ y como ‘objeto significado’, fuera de la intención que lo apunta; la intención significante carece, por ende, de contenido.

Dentro de esta propuesta de origen, ese ‘algo’ se presenta, más que como una aparición como una comparecencia, una suerte de finta o simulación de revelación, es decir, una *proximidad* –ineludible condición previa a toda comunicación que, por definición, implica conexión o contacto– entre ‘objeto’ y ‘objeto significado’ que, paradójicamente, jamás se trasciende a sí misma. De modo que lo fantástico, como síntoma, nunca alcanza el derivado o resultante de su propio discurso, nunca logra suprimir la distancia permanente entre su esencia fantástica y su condición de síntoma de la expresión fantástica. Al interior mismo del origen de lo fantástico funciona, entonces, una especie de diacrítica en sentido etimológico, es decir, una señal que permite diferenciar una particularidad entre diversos elementos, como factor de distinción permanente entre su síntoma y lo que sería la representación misma de lo fantástico, que jamás logra cuajar como algo más que una mera revelación. Una noción de origen, pues, no nos permite descifrar la ‘esencia’ de lo fantástico; se debe así circunscribir el vocablo *fantástico* a algún significado expresivo.

Aplicadas estas disquisiciones teóricas al caso de *Alicia en el país de las maravillas*, pareciera ser que el énfasis de su significado expresivo está centrado esencialmente en otro eje, el del absurdo y el despropósito, léase en el disparate, más que en la construcción de una nueva realidad que sería el caso si, como noción de origen de esta novela, lo fantástico estuviera de por medio. Porque las aventuras de Alicia en ese país de las maravillas al que llega por el azar de la curiosidad, están fuera de toda razón y regla, aunque no por eso conducen intencionalmente a la sustitución modificatoria de una determinada facticidad, es decir, de una realidad que no se suple con otra enteramente nueva, como lo exigiría la sintomática fantástica. Prueba de ello es que, si omitimos el proemio versificado antepuesto al cuerpo mismo del texto⁸, nos encontramos con que,

8 “En plena tarde dorada”, versos preliminares con los que Carroll

de súbito, en apenas el cuarto párrafo del primer capítulo, luego de ver a un conejo blanco consultar su reloj que saca del bolsillo de su chaleco justo antes de entrar a la madriguera, Alicia inicia su recorrido por ese universo vertiginoso corriendo detrás del roedor de ojos rosados: “Un instante después se coló Alicia también, sin pararse a pensar cómo saldría” (p. 26).

A partir de ese instante, las múltiples peripecias por las que atraviesa la protagonista transcurren en el mundo subterráneo del escondrijo, que convierte a este lugar en un encantamiento autónomo regido por sus propias reglas o, dicho de otra forma, gobernado de manera naturalmente distinta a las formas y los hechos que rigen en el mundo real externo, o universo fáctico. Más aún, la narración concluye develándonos sorpresivamente el misterio que yace tras las intensas aventuras vividas por Alicia: nos enteramos al final del libro que se ha tratado solo de un sueño, de esos amodorridos trances en los que podemos caer “en los días felices del verano” (p. 154) y nada más, y que ni el sueño dentro del sueño⁹ de la hermanita de Alicia logrará modificar de la realidad circundante; no se ha edificado, pues, una realidad nueva, sencillamente porque la protagonista ha regresado a su cotidianidad habitual.

Por todo lo expuesto podría afirmarse que *Alicia en el país de las maravillas* es, más que una admirable novela fantástica, una obra magistral del disparate, “una incomparable broma” como la tildaría Martin Gardner en sus apuntes. Al igual que *Piel de zapa* de Balzac –esa extraordinaria narración que demostró a los incrédulos de lo fantástico que hasta el mismo padre del realismo podía ser, y de hecho lo fue, sensible a esa categoría literaria–, en *Alicia...* hay diversos momentos en los que el encantamiento de lo fantástico irrumpe admirablemente en la trama en forma de prodigios y

recuerda el paseo en aquella “tarde dorada” del 4 de julio de 1862, con Alice (Secunda) y sus dos hermanitas, Lorina Charlotte (Prima), y Edith (Tertia).

- 9 Variante de la construcción narrativa del “recurso a las *matrioskas*” usado por Potocki pero que, en el caso de Alicia, es apenas el sueño en el que ha soñado que estaba soñando, lo que distingue la novela de Potocki, de expresión fantástica, de la de Carroll, expresión máxima de la desmesura o disparate.

otras maravillas aunque, luego, esos mismos síntomas fantásticos se disiparán sin resolución alguna, pues la novela concluirá en una explicación racional.

Obra magistral del disparate, si se la lleva un paso más allá *Alicia...* sería, asimismo, la obra maestra del despropósito, tal como lo evidencia cada una de las páginas del libro en las que el absurdo se conjuga con el retruécano gramatical, y los lances imaginativos reverberan en ocurrencias descabelladas y en juegos de palabras que van creando, sutilmente, un universo paralelo, en el cual hasta el acertijo que el Sombrero le plantea a Alicia: “¿En qué se parece un cuervo a un escritorio?” (p. 90), se explica únicamente por la semántica del *nonsense* que, más que un mero sinsentido, debe considerarse como un “(sin)sentido significativo”, toda vez que transmite una lógica particular que ordena y acomoda internamente la armazón de la novela, desde el momento en que Alicia se adentra en el escondite hasta el momento en que despierta agitando sus brazos para apartar lo que son apenas, “... unas hojas de árbol que le habían caído en la cara” (p. 152).

Podrían concluir estas reflexiones con una quinta pregunta relativa a la motivación o finalidad de una literatura del sinsentido, es decir, preguntándonos acerca de lo que motivaría la escritura de obras de ese género, toda vez que el absurdo, retoño de la sátira de Rabelais y del disparate de Carroll, va asentándose desde el siglo xix como una corriente literaria influyente hasta consagrarse, en pleno siglo xx, como un nuevo género literario. Por complejas y múltiples que puedan ser las razones que han consolidado el absurdo como una expresión literaria de incuestionable valía, habría que sugerir cuando menos que, así como se cuenta con el realismo social –probablemente la más intensa y prolongada tendencia en la literatura universal en estos dos últimos siglos–, y también con el naturalismo, el romanticismo, lo real maravilloso, lo fantástico, el realismo mágico, el surrealismo y tantos otros *-ismos* con los que clasificamos a las distintas expresiones y géneros literarios; así también debemos considerar que el disparate tiene una tradición diríase que milenaria si es que, como queda dicho, lo consideramos, junto con la sátira y el humor, como ingrediente original del género

del absurdo. De este modo se explica cómo, desde Aristófanes a los cronopios de Cortázar; del *Satiricón* de Petronio al humor nostálgico de Alfredo Bryce; de las andanzas del Quijote a los graciosos personajes de Lope de Vega o los burlescos de Calderón, a los epigramas de Quevedo y a los interludios pantomímicos de los entremeses del siglo xvi; hay una línea particular de aventuras literarias del absurdo que se remata tan lúcidamente con Kafka, Gogol, Beckett, Adamov, Arrabal, Ionesco y tantos otros nombres ilustres de aquella tradición literaria, línea que necesariamente ha pasado, sin solución de continuidad, a través de Lewis Carroll y de esas aventuras encantadas que escribiera para Alicia.

* * *

Bruno Bettelheim consideraba que los cuentos de hadas cumplen una función catártica en los niños. El prestigioso psicoanalista austriaco explicó cómo los hechizos y otros rituales mágicos con que los adivinos y nigromantes conjuran brujerías y otras fuerzas ocultas son parte de la necesaria formación para nuestro crecimiento como seres humanos, siendo el desarrollo de la personalidad de cada individuo una fuerza armonizadora que va descubriéndonos, paulatinamente, los significados de aquellos impulsos circundantes pero inasibles, desde las hadas madrinas a la calabaza de Cenicienta, para estar en mejores condiciones de convivir en un mundo 'inequilibrado', es decir, en un universo no tanto desequilibrado como de equilibrios dispares. Muy extrañamente, en su afamado libro *Los usos del encantamiento. Significado e importancia de los cuentos de hadas*¹⁰, Bettelheim

10 *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, equivocamente traducido al español como *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Editorial Grijalbo Mondadori, S. A., Barcelona, 1977), omitiéndose así una palabra clave del título original, "encantamiento", que constituye un referente ineludible de las teorías que Bruno Bettelheim (1903-1990) desarrollara en dicho libro.

no analizó *Alicia en el país de las maravillas*, posiblemente por considerarla una novela desajustada del mundo de las fábulas, las leyendas, los mitos, las alegorías y, claro está, de los cuentos de hadas, si bien en el título mismo de su obra principal jerarquizaría, como queda registrado, el concepto de “encantamiento”. Al haber omitido un análisis de esta novela, Bettelheim habría desestimando el disparate y el absurdo como dos fuerzas motrices formativas adicionales, que de hecho lo son, del universo infantil.

Si bien se trata comprobadamente de un libro destinado a todo tipo de lector, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* puede ser considerado como la primera novela específicamente infantil de la literatura occidental, por la sencilla razón de que, a diferencia de todas las otras narrativas que le precedieron o que la han sucedido, es el primer relato infantil exento de cualquier tipo de moraleja, desasidas como lo están la trama misma y las ocurrencias narradas, de aquellos mensajes codificados que plagan los cuentos de hadas y otras narraciones para niños con lecciones moralizadoras. Porque semejantes intentos procuran vanamente parafrasear enseñanzas cívicas disfrazándolas como valores éticos inmutables, que no son otros que los sospechosos valores de la sociedad de los adultos, de esos mismos adultos –todos nosotros de los que Lewis Carroll renegaba en el fondo– que les endilgan a los niños ciertos preceptos de vida sutilmente pedagógicos destinados a grabar en ellos, desde la más tierna infancia, máximas arbitrarias hermosamente envueltas en el celofán de las alegorías, en esas moralejas que supuestamente han de servir a los lectores imberbes y a las lectoras en flor, a encaminarse por el sendero urbano de la convivencia en sociedad. Todo esto no constituye sino la manera más cruelmente refinada con que, desde siempre, los adultos ilusoriamente hemos intentado exorcizar aquello de irrecuperable de nuestra existencia, que no es otra cosa que el tiempo ido que se escurre con la sempiterna fugacidad extraviada en cada instante que se esfuma bajo la conciencia obstinada de la finitud. Tal resulta ser, en definitiva, la intención oculta de Lewis Carroll detrás de la historia con que entretuvo una tarde de verano a una niña y sus hermanas.

Siendo cabalmente un libro para menores, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* es también un exquisito texto para goce de los mayores porque, en el fondo, exige esa mínima destreza conceptual que nos ha de permitir interpretar el sueño de Alicia como un ensueño de la conciencia, una figuración quimérica a través de la cual asoman personajes inocentes subyugados por La Palabra, ese sueño goyesco de la razón que produce monstruos o, infinitamente más benignos, conejos y gatos, bogavantes y grifos, orugas y tortugas harto más entretenidos. Estamos entonces frente a un libro que, junto con desencadenar durante siglo y medio la imaginación febril de tantas generaciones de jóvenes en todos los rincones del planeta, ha inspirado también obras adultas memorables en las más variadas disciplinas del quehacer humano. Es así como *La lógica del sentido* de Gilles Deleuze y distintas referencias psicoanalíticas de Jacques Lacan; los estribillos de los Beatles en *I am the Walrus*, y las trece ilustraciones oníricas de *Alicia...* de Salvador Dalí junto con las célebres estampas de Max Ernst y René Magritte, así como la intrincada comicidad del lenguaje idiosincrásico que intentamos, algo vanamente, descifrar cuando leemos *El despertar de Finnegan* de Joyce; son expresiones, todas ellas, del saber y pensar contemporáneos que están de algún modo influidos por *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Porque este libro y su natural complemento, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, han marcado con su impronta indeleble el pensamiento y el arte occidental en este último siglo y medio, razón por la cual la obra saliente de Lewis Carroll, escrita para distraer a tres hermanitas contándoles un cuento truculento durante un paseo en barca por una cálida tarde en Oxford, devendría con el tiempo en algo más: se convertiría, con cada lectura, en un encantamiento de palabras con que pequeños y adultos por igual, pasearían en su imaginación por tierras quiméricas en donde las jerarquías humanas entre seres y animales se habrían esfumado para siempre. Y por esto, también, es que la adivinanza del Sombrerero acerca del parecido entre un cuervo y un escritorio, no encontraría jamás una respuesta... puesto que, en el fondo, nunca la necesitaría...