



## El ocio y la deriva del deseo en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

The leisure and the drift in *Alice's adventures in wonderland* by Lewis Carroll.

DOI: 10.32870/sincronia.axxiv.n78.15b20

**Rolando Javier Bonato**

Departamento de Letras. Universidad Nacional del Comahue (ARGENTINA)

CE: rolandobonato@gmail.com / ID ORCID: 0000-0002-1683-9949

Esta obra está bajo una *Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional*

**Recibido:** 21/02/2020

**Revisado:** 04/03/2020

**Aprobado:** 27/04/2020

### RESUMEN

El presente artículo actualiza una lectura crítica de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Se considera para el análisis, el vínculo que la protagonista mantiene con el deseo y la sexualidad a través de la dimensión onírica y el viaje de ultratumba. Por otro lado, se estimará la proyección ideológica que la *nouvelle* tiene con la burguesía y el sistema capitalista de la segunda mitad del siglo XIX por una serie de indicaciones que realizan el narrador y Alicia vinculado al modo en que el punto de vista ideológico configura el orden de la trama. A partir de estas hipótesis lectoras se considera el mosaico intertextual con el que la obra dialoga: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, *Commedia* de Dante Alighieri y textos narrativos de Franz Kafka. En todas estas obras los viajes por el *underground* o el *upperground* protegen o exponen a sus personajes de la contingencia y el destino trágico. Las reflexiones sobre placer/goce textuales de Roland Barthes, ideologema y polifonía de Mijail Bajtín entre otros intelectuales posestructuralistas serán el andamiaje conceptual desde donde se desarrollará esta publicación.

**Palabras clave:** Ocio. Ideología. Deseo. Literatura. Imprecación.



## ABSTRACT

The present paper talks about Alice's adventures in wonderland by Lewis Carroll. For this analysis considers the link between the protagonist and the leisure and the sexuality across the dream and the ultramundane. On the other hand, it estimates the ideological proction that the *nouvelle* has with the bourgeoisie and the capitalism system across the narrator and Alice. The ideological' point of view orders the plot. Whit these hypothesis will relate the Carroll's text whit *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* by Miguel de Cervantes Saavedra, *Commedia* by Dante Alighieri and narrative texts by Franz Kafka. In these literature texts the trips for the underground or the upperground protect or expose the characters of contingency and the tragic destiny. Roland Barthes, Mijail Bajtín and others poststructuralist will be the theoretical authors most important in this paper.

**Keywords:** Leisure. Ideology. Literature. Imprecation.

## Ideologema textual y principio constructivo

Son los movimientos de una succión sin objeto, de una indiferenciada oralidad separada de aquella que produce los placeres de la gastrosofía y del lenguaje [...] no soy para usted ni un cuerpo, ni siquiera un objeto [...] sino solamente un campo, un fondo de expansión. (Barthes, 1998, p.12)

*Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (1865) intercepta al imaginario lector de la modernidad tardía que nos toca vivir. *Prima facie*, saliendo de las coordenadas más comprometidas de la literatura del presente –esto es el lugar inminente que la biopolítica tiene en las producciones culturales tras el impacto de los regímenes totalitarios de Occidente conjuntamente con la consideración de la micropolítica en tanto constitución de territorios y cartografías atravesados por el deseo y la exploración de experiencias propias y colectivas– el texto de Carroll inscribe alrededor de la protagonista la variación imaginaria de un mapa cuya pulsión es el trazo/devenir del deseo. La



irreverencia de la protagonista y su afán por explorar sin miedo ni tapujos lo *inminente* grafican la organización erótica por transitar la experiencia de lo venidero.

Alicia se constituye, independientemente del orden onírico que sostiene la trama, en un sujeto de deseo en cuyo devenir el lenguaje se hace presente suspicazmente como encuadre simbólico y también posibilidad de apertura. Es en el orden de la lengua donde nos constituimos como sujetos y la ley del padre se despliega en el principio diferencial y binario de la lengua. Es ese mismo lenguaje el que nombra al sujeto y, en sus resquicios, al objeto de deseo. Edmond Cross lo sintetiza de este modo:

Como es sabido, Jacques Lacan piensa que la sustitución del significante fálico por el significante Nombre de Padre permite al niño emerger como sujeto accediendo a la práctica de la lengua, lo cual equivale a decir que el sujeto que emerge está dividido por el orden mismo del lenguaje, en la medida en que un símbolo del lenguaje designa metafóricamente el objeto primordial del deseo, ya inconsciente; es en la medida en que no sabe lo que dice, es decir, en la medida en que es hablado, que el sujeto está escindido. (1995, p.14).

En toda actualización del lenguaje y, en particular, en la literatura se cuelan formas genéricas con contenidos ideológicos. *Alicia en el país de las maravillas* representa una niña inglesa burguesa de la segunda mitad del siglo XIX a través de la indumentaria (observada especialmente en el paratexto de las imágenes más fieles a las primeras ediciones), el comportamiento “civilizado” –siempre que su capricho y escasa paciencia se lo permita–, la instrucción enciclopedista e iluminista de la época propia de las elites ilustradas, el entorno, tanto el que comparte con su hermana mientras duerme como el del *underground*: espacios abiertos, típicos ambos de la campiña inglesa además de los pasillos, corredores y ámbitos aristocráticos y de permanente vínculo con la distinción elitista británica.

La nouvelle remeda el etnocentrismo colonialista británico de la segunda mitad del siglo XIX cuando Alicia recuerda que todas las playas de Gran Bretaña tienen una estación de ferrocarril que le permitiría llevarla a su casa “En ese caso puedo volver a casa en tren [...] había llegado a la



conclusión de que, dondequiera que vayas en la costa inglesa, vas a encontrar en el mar [...] una estación de tren” (Carroll, 2015, p. 21). En los primeros capítulos aparece recurrentemente el racionalismo positivista y enciclopedista como esferas desde donde la realidad puede ser documentada y, por lo tanto, garante de verdad: “Voy a revisar si sé todas las cosas que solía saber [...] cuatro por cinco es doce [...]. Probaré con geografía. Londres es la capital de París.” (Carroll, 2015, p.20). Como antítesis de sí misma, su compañera Mabel es proletaria, poco lúcida, su casa es incómoda y el aspecto estético no se condice con el patrón valorativo de Alicia:

Estoy segura de que no soy Mabel, porque sé un montón de cosas, ¡y ella, ay, ella sabe tan poquito! [...]. Debo de ser Mabel después de todo, y tendré que ir a vivir en esa casita tan incómoda, y casi no tendré juguetes. (Carroll, 2015, p.19).

La pregunta más comprometida sobre el ideologema (Bajtín; 1976) textual en *Alicia en el país de las maravillas* tiene que ver con el hecho de que el sueño de la protagonista es doblemente tranquilizador por cuanto se vale del territorio onírico para no confrontar directamente con el *status quo* (especialmente con la nobleza, el orden capitalista y el sistema epistemológico) y, además, porque al terminar su sueño todo queda como en el comienzo, sin transformación ni cambios: una niña feliz que va a tomar el té y a terminar de contarle a su hermana sus historias: placer del sueño plegado al placer aristocrático del té *5 o' clock*.

La ideología es una representación que da paso en el horizonte de lectura con el fin de interceptar el encuentro con la ideología del sujeto lector, el ambiente de una época junto a la valoración social implicada en ese proceso conjunto; la ideología siempre se constituye como una disputa valorativa del medio social. El ideologema vehiculiza y da libre circulación a aquellos contenidos expresados como conciencia de época. La literatura capta, a través de los enunciados primarios (Bajtín, 1976), las valoraciones que dan vida al clima de un ambiente ideológico con el fin de conferir cierta orientación de sentidos en el encuentro del ideologema social con el artístico. El texto se orienta en la lectura por su carácter verbal y social a la ideología del contexto cultural. No se trata de una equivalencia forzada entre los contenidos configurados en la estética con los



materiales ideológicos. La estética es forma del contenido ya valorado socialmente. En esta perspectiva, la determinación formal de la literatura es la que organiza el material lingüístico. Dicen Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano al respecto: “el carácter social de la forma legitima la empresa de una poética sociológica: lo que es social en la literatura es la forma misma entendiendo por forma la organización estética de contenidos axiológicos”. (Sarlo y Altamirano, 1993, p.154).

El hablante en la novela se constituye como ideólogo y su enunciado siempre está determinado ideológicamente. Y es el espacio en la novela, pensado como *topos*, el que configura el punto de vista desde donde se significa la realidad social. Discutiendo con el carácter preponderantemente inmanentista de los formalistas rusos señala Mijail Bajtín: “La imagen en la novela de tal lenguaje es la imagen de un horizonte social, de un ideologema social unido a su palabra, a su lenguaje. Una tal imagen no puede ser formalista, ni un juego formalista.” (Bajtín, 1989, p.173).

*Alicia en el país de las maravillas* se organiza constructivamente a través de la intermitencia y la metamorfosis como procedimientos formales. A nivel de contenido, se destaca la dimensión onírica y el juego como temáticas sobresalientes. Se puede indicar además que, en un sentido vasto, el relato de viaje de iniciación es el género literario más próximo. La intermitencia es un procedimiento que viene del análisis llevado a cabo por Roland Barthes en *El placer del texto* (1998); en efecto, Alicia tiene una constante búsqueda por poseer el objeto del deseo: ase el frasco de mermelada, pero advierte que éste se encuentra vacío, “Tomó un frasco de uno de los estantes al pasar. Tenía una etiqueta que decía ‘Mermelada de naranja’, pero para su gran decepción estaba vacío.” (Carroll, 2015, p. 7); la llave que la conduciría al jardín para explorar lo desconocido tiene un doble límite: primero, no encuentra la cerradura apropiada, “O las cerraduras eran demasiado grandes, o la llave era demasiado pequeña.” (Carroll, 2015, p. 13); luego, al encogerse, no puede alcanzar la llave, aunque la vea desde el piso ubicada en la mesa de vidrio: “La veía a través del vidrio y empezó a hacer todo lo posible por trepar a una de las patas de la mesa, pero era muy resbalosa.” (Carroll, 2015, p.15). Ve el afuera donde se encuentra el parque a través de un único ojo desde la mirilla de la pequeña puerta. También la escena en que agita el abanico y éste agranda y



encoge su cuerpo: “Pronto se dio cuenta que la causa era el abanico que tenía en la mano.” (Carroll, 2015, p.21); por último, su propio cuerpo adquiere diferentes formas, sus miembros salen por la ventana porque la habitación no contiene sus dimensiones “–¡Un brazo! ¿Dónde se ha visto un brazo de ese tamaño? ¡Si ocupa toda la ventana!” (Carroll, 2015, p. 39). En este alcance del erotismo vinculado a la fricción, la ambivalencia y lo intermitente, al movimiento producido por la activación sensorial, principalmente la vista, el tacto y el gusto, dice Roland Barthes:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión [...] no hay zonas erógenas [...] es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una apariencia-desaparición. (1998, p.19).

El personaje protagonista busca todo el tiempo el jardín. Se insiste en el hecho de que el jardín es un lugar profusamente ideologizado, como ámbito desde donde se sigue el rastro del deseo en su mediación con la ideología. Es decir, la imposición logocéntrica e ideológica construye el resquicio desde donde el sujeto de deseo explora el devenir del placer/goce.

De manera que el género del viaje de iniciación se encuentra minado por dos coordenadas: una primera parte del texto, hasta el cuarto capítulo, en donde aparece resistencia, dominio y superación del juego abierto en el interior del lugar que recorre. En esa exploración se lleva a cabo un segundo movimiento: a medida que Alicia transita su juego se dismantela lentamente, sin que ese dismantelamiento precipite al registro de lo real lacaniano, del universo simbólico victoriano hasta la culminación con la increpación de Alicia a la reina de corazones “–¿Y a quién le importa lo que digan? –dijo Alicia, que ya había recuperado su tamaño normal–. ¡Si no son más que un mazo de cartas!” (Carroll, 2015, p. 105). Y es en ese viaje por llegar al jardín en que se sustancia el aprendizaje del dominio del juego; cuando finalmente accede al espacio del deseo, éste se precipita como los naipes del final. El deseo es la ofrenda por el sacrificio y el trabajo de aprender a dominar el juego.



## Intertexto: Pasajes de la culpa y la deuda a la añoranza y el hastío

En tanto relato moderno, la nouvelle de Carroll establece un doble movimiento intertextual y metaliterario. Por un lado, el procedimiento paródico de *Alicia en el país de las maravillas* al recuperar poemas que son recitados o rememorados por la protagonista alterando su contenido original y parodiando la circulación plebeya de tales textos y autores en la sociedad victoriana de la época. Por otro lado, el clásico de Carroll habla con tres textos especialmente emblemáticos de la tradición literaria occidental. Esta relación intertextual de *Alicia en el país de las maravillas* nos permite construir nuestro propio mapa, virtual, en el orden de la experiencia de lectura. Es decir, en el primer aspecto intertextual, esta ficción configura su propio metatexto literario mientras que, en el segundo grupo, es nuestra distancia temporal y cultural la que ordena y configura el mapa. Texto y lector se constituyen en una máquina productora. Dice Julia Kristeva (1978) sobre la relación que los textos mantienen entre sí:

[...] todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje se lee, por lo menos, como *doble*". (p. 189).

En un nivel especialmente explícito, *Alicia en el país de las maravillas* violenta el mosaico textual, las poesías didácticas que las niñas aristocráticas debían recitar en las escuelas son ridiculizadas por el gesto paródico, en relación con las condiciones de recepción original. En este sentido, la absorción y transformación de los textos poéticos confiere un lugar preponderantemente activo para el lector conformando en el procedimiento de la intertextualidad una matriz de producción textual.

En al menos cuatro capítulos, Alicia se ve en la necesidad de recitar poemas. En el segundo capítulo, con el fin de templar su cordura tras golpearse con el techo debido a su exponencial crecimiento, la protagonista recita paródicamente un poema de Isaac Watts (1674-1748) titulado "How Doth the Little busy bee" ("Como Doth la pequeña abeja ocupada") que, en la versión de Carroll, se titula "How Doth the Little crocodile" ("Como Doth el pequeño cocodrilo"). La figura



literaria de Watts se destaca por ser el padre de los himnos nacionalistas británicos más reconocidos de Inglaterra. Ferviente católico y crítico del anglicismo se posicionó por una perspectiva independista no conformista en lo que respecta a la libertad de culto. Compuso más de 750 himnos para ensalzar la gloria y el destino de Inglaterra.

En el quinto capítulo, tras la réplica a la oruga, Alicia recita el poema de Robert Southey (1774-1843) "You are old, father Williams" ("Tú eres viejo, padre Williams"), en el primer verso recitado por Alicia se sustituye sólo el verbo final "You are old, father Williams, they ounge man cried" (tú eres viejo, padre Williams, el joven hombre lloraba) del texto original se pasa a "You are old, Father William, they ounge man said" (Tú eres viejo, padre Williams, el hombre joven dijo). Poema especialmente didáctico para la época, reivindicaba la sabiduría y la importancia de los ancianos para las generaciones jóvenes. Robert Southey perteneció a la primera generación de escritores románticos; una figura literaria especialmente eclipsada por William Wordsworth y Samuel Coleridge que, para su época, determinó una cierta invisibilidad pública en relación con las más reconocidas del primer romanticismo. Fue ridiculizado en su tiempo y por la segunda generación romántica. En particular, por Lord Byron, por sus contradictorias posiciones políticas y el idealismo social. Procuró crear una sociedad comunitaria "pantisocrática" prescindente de la sociedad occidental de la época. Ese posicionamiento político e ideológico le conminó una enorme multiplicidad de burlas y descréditos públicos.

En el sexto capítulo de *Alicia...*, es la duquesa, y no Alicia, quien canta una canción al niño en brazos que resulta una deformación del texto original "Speak Gently" de G.W. Langford y David Bates. La canción de cuna es alterada de un modo monstruoso en relación a cómo tratar/maltratar al niño que se pretende dormir. Estos autores profusamente divulgados en su época no tenían, para el tiempo de Lewis Carroll, un respetado posicionamiento canónico que los considerara como destacados escritores.

Es en el séptimo capítulo donde aparece el texto poético infantil más reconocido tanto para la época de Carroll como para nuestro tiempo. ¡Allí es el sombrerero el que le cuenta a Alicia haber cantado la canción "Twinkle twinkle Little bat!" ("Titila, titila, ¡pequeño murciélago") alterada del



original de Jane Taylor “Twinkle twinkle Little star!” (“Titila, titila, pequeña estrella”). La producción poética de Jane Taylor siempre fue considerada como de coautoría junto a su hermana Ann Taylor. De todas formas, esta autora romántica había salido del anonimato por esta canción antes de ser parodiada por Carroll. Poetisa que, al igual que los otros casos, no ostentaba un especial privilegio en el campo literario de la metrópolis británica, principalmente por el hecho de que la producción literaria infantil no tenía una especial aura. Los géneros privilegiados eran, claro está, la novela y luego la poesía.

Finalmente, en el décimo capítulo, Alicia mantiene un diálogo con la falsa tortuga y ésta decide cantarle la canción como parte de un recuerdo que el animal comparte. Es un motivo que se articula más al orden de la trama que un asunto libre tal como se indicó en los otros casos. El poema es una parodia del texto “The Spider and the Fly” (“La araña y la mosca”) de Mary Howitt (1799-1888). Carroll presenta como título del texto “The Lobster Quadrille” (“La langosta cuadrada”). Mary Howitt fue una escritora menor particularmente eclipsada por la figura de Charles Dickens pero que ostentó un reconocimiento de la Reina Victoria por su papel en la formación de sensibilidades del período vinculadas al progreso y la higiene de los estudiantes. Es con este corpus de poesía con el que *Alicia en el país de las maravillas* dialoga desde una perspectiva crítica. El procedimiento paródico ataca a un grupo de autores menores, marginales en el interior del sistema literario británico, y, por sobre todo, poetas que acentúan reaccionariamente la hegemonía victoriana del período. Carroll puntúa, en esa selección de autores, una polémica frontal hacia los dispositivos de configuración de sensibilidad de la época sin confrontar directamente con sus protagonistas consagrados por las instituciones que configuraban la sensibilidad británica.

La segunda operación intertextual corresponde al diálogo que *Alicia en el país de las maravillas* tiene con la tradición literaria. Como primera referencia, la *Commedia* (1978) de Dante Alighieri propone un viaje de ultratumba con el fin de realizar una purificación espiritual del protagonista a través de un itinerario que involucra el purgatorio, el infierno y el paraíso. El motivo general de la obra sirve para captar, a través del procedimiento de la alegoría, la corrupción de la sociedad florentina en los comienzos del siglo XIV. La alegoría se encuentra sostenida en una sólida



organización formal a través del verso endecasílabo y los tercetos puntuando en el horizonte lector una representación tan compleja como una catedral gótica, dada la complejidad formal de la obra.

En el comienzo de la *Commedia* se representa al sujeto de la culpa y el pecado que procura remediar su falla junto a su maestro intelectual, Virgilio, y su ideal estético femenino, Beatriz. En el primer terceto del “Purgatorio” dice el hablante poético: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che' la dirittavia era smarrita” (Alighieri, 1978, 15)<sup>1</sup>. El terceto endecasílabo inaugura una tradición métrica y estrófica que se prolongará en el tiempo hasta una de las composiciones poéticas más acabadas: el soneto que, si bien es cierto que éste se originó en la Sicilia de la corte del Rey Federico II en el siglo XIII, la difusión del verso endecasílabo por parte de Dante Alighieri tuvo un particular efecto en la Europa de su tiempo. Al mismo tiempo, el protagonista sitúa la realización de una vida, el empleo del pronombre posesivo plural permite hacer común el tiempo biográfico, recorrida por el desvío hacia la noche oscura por el pecado. Atmósfera que se opondrá a la luz de la visión divina, “A quella luce cotal si diventa, /che volgersi da lei per altro aspetto/ e' impossibile che mai si consenta” (Alighieri, 1978, p. 329)<sup>2</sup>, aunque su retorno al orden profano, le será vedado. La mediación que realiza con lo externo del discurso poético se pliega como culpa y purga con personajes identificados con sus nombres propios en relación con mundo florentino de la época. En la mitad de su vida se le revela a Dante su culpa sustancial como sujeto de su tiempo y decide conocer los caminos tortuosos que conducen a su dios cristiano. Un plan de viaje que resulta trunco dado el acceso a la imagen divina.

El viaje de Alicia es, al igual que la *Commedia* de Dante, un recorrido por el *underground*<sup>3</sup> que le permite suspender las imposiciones simbólicas victorianas y, sin abandonar una proyección alegórica vinculada a la época, *Alicia en el país de las maravillas* puede retornar al orden mundano

<sup>1</sup>“En la mitad del camino de la vida, / en una selva oscura me encontraba/ porque mi ruta había extraviado”. (traducción del autor del artículo).

<sup>2</sup>“Quien ve esa luz de tal modo se vuelve, / que por ver otra cosa es imposible/ que de ella le dejara separarse”. (Traducción hecha por el traductor del artículo).

<sup>3</sup> Unos meses antes de la publicación de *Alicia en el país de las maravillas*, Julio Verne había publicado *Viaje al centro de la Tierra*. Esta novela fantástica también explora un viaje por el *underground*. Omito su análisis en este trabajo ya que me interesa abordar la relación que los personajes mantienen con los dilemas subjetivos de nuestro tiempo.



sin que el viaje haya alterado su valoración del *status quo* social ni su condición ideológica/burguesa. En los dos casos, los conflictos e imposiciones de la época parecen conferir en las dos versiones del viaje, el de ultratumba dantesco y el onírico de Lewis Carroll, un resguardo garante de la libre circulación social de las producciones culturales.

El segundo texto con el que interactúa *Alicia en el país de las maravillas* es *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes Saavedra. Este encuentro se lleva a cabo a través de una antítesis vinculada al espacio por cuanto, si bien la novela cervantina realiza un viaje del protagonista, éste, a diferencia de Alicia, no lo hace desde el *underground* sino a través de su opuesto, el *upperground*. La diferencia no es menor ya que Alonso Quijano, devenido caballero andante, no puede, como sí lo hace Alicia, estar al abrigo de la contingencia de una realidad inhóspita, propia de la decadencia de los Habsburgo en España, sino someterse al imperio del orden de la simbólica. Con *El Quijote* se abre paso a la novela moderna y también a la representación de un sujeto atravesado por la duplicidad y la duda de la racionalidad como ámbito desde donde se puedan leer las claves de la realidad. La duplicidad en *El Quijote* opera desde dos movimientos: la dupla Quijano/Panza y los desplazamientos que se producen entre ambos: la “quijotización” de Sancho y la “sanchificación” del Quijote. Este cambio se hace plausible en la segunda parte de la novela. Aunque la duplicidad más compleja se consolida en la misma representación del protagonista cuando al final de la historia es Quijano quien recobra un lugar cuyo imperio es la racionalidad y la propia contingencia vuelve intolerable la realidad de darse cuenta, por la humillación y la vergüenza, cómo seguir. Quijano ve, como si se tratara de un espejo o un espectáculo, el viaje precipitado que en su presente ya no tolera.

El diálogo final entre los dos amigos grafica el movimiento ambivalente de uno y otro y pone en evidencia al sujeto de la nostalgia de ambos personajes: Sancho, que desea volver con su caballero a la ficción y Quijano, consciente de la inminente muerte. En el lecho mortuario se explicita un desacuerdo: Sancho Panza se dirige al Quijote cuando éste ha retornado o vuelto a territorializarse en Alonso Quijano, el bueno. El Quijote salió al mundo en un viaje vuelto símil de las novelas de caballería. Es decir, la realidad material fue, en un movimiento trópico, sustituido por



otro del cual la relación de semejanza se volvía una mera arbitrariedad. En ese recorrido, las risas y la extrañeza de su entorno fueron dando paso irreversiblemente al pasaje abierto por el protagonista. Al llegar Quijano a la aldea, la reminiscencia de su viaje volvía a los aldeanos nostálgicamente al tedio mundano y aquél, viéndose en la derrota, no tolera la visión que le da la realidad tangible. Ya en el lecho mortuorio se da el postrero diálogo entre los protagonistas:

–No se muera vuestra merced (...) porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos lo acaben que las de la melancolía.

–Señores –dijo Don Quijote- vámonos poco a poco, porque ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaños. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui Don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el bueno. (Cervantes, 2010, p. 657)

Por contraste, la nouvelle de Carroll protege a la protagonista de las inclemencias de la ley del padre junto a la contingencia y, terminado el viaje, la realidad se le vuelve más amigable y puede, además, narrar a su hermana “esas extrañas aventuras” (Carroll, 2015, p. 89) que había vivido en su sueño. El tratamiento de la duplicidad se da en Carroll particularmente con el diálogo que Alicia tiene con la oruga. Personaje con el que se identifica por su condición metamórfica. La réplica y la interpelación de la oruga termina con la concesión por parte de esta de la forma que le permitirá agrandarse/contraerse y cumplir así su objetivo de búsqueda. La metamorfosis, en especial al agrandarse, hará que la protagonista se duplique y esbozará la idea de escribirle una carta a sus pies: “Estaré demasiado lejos para preocuparme de ustedes [...]. Les daré un par de botas nuevas todas las navidades [...]. Tendrán que ir por correo, pensó [...]. Sr. Pie derecho de Alicia.” (Carroll, 2015, p. 18).

La tercera referencia intertextual de *Alicia en el país de las maravillas* se establece con *La metamorfosis* de Franz Kafka (1916) por el evidente tópico metamórfico que los aúna sumado el sujeto que se representa. En Kafka, el sujeto del tedio y la alienación configuró un punto de fuga desde donde Gregorio Samsa se precipitó de las imposiciones simbólicas burguesas, y en la cúspide



en que este orden lo situaba, hacia un territorio en el cual no convergen las coordenadas del sistema capitalista. Según Deleuze y Guattari (1990) en el texto de Kafka se lleva a cabo una actualización de la triangulación edípica tras la transformación del protagonista. En efecto, en el máximo del esquema patriarcal estaba Gregorio, sus padres y los huéspedes de la casa. Es su hermana, al final de la historia la que repone en el lugar de su hermano planificando con su madre casarse y ocupar simbólicamente el lugar dejado:

Tornándose cada vez más silenciosos y entendiéndose casi inconscientemente con las miradas, pensaban que ya llegaba el momento de buscarle un buen marido, y para ellos fue como una confirmación de sus nuevos sueños y buenas intenciones cuando, al final de su viaje, fue la hija quien se levantó primero y estiró su cuerpo joven. (Kafka, 2010, p.159).

En Alicia, la metamorfosis tiene un permanente cambio y mutación que le permite a la protagonista transitar diferentes experiencias con los otros. La dinámica del proceso de cambio involucra el problema de cómo situarse en el mundo desde ese punto de vista tan particular que involucra la corporalidad. En ambos textos se tensa la verosimilitud, aunque en *Alicia en el país de las maravillas* el cúmulo de historias se diferencia de la primera oración del texto de Kafka, “Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 2010, p. 9), en donde queda planteado así el cambio radical por la metamorfosis. Dice George Bataille sobre la metamorfosis:

Podemos definir la obsesión por la metamorfosis como una necesidad violenta, que se confunde además con cada una de nuestras necesidades animales impulsando a un hombre a desistir de repente de los gestos y las actitudes exigidos por la naturaleza humana [...]. De modo que en cada hombre hay un animal encerrado en una cárcel, como un preso, y hay también una puerta, y si entreabrimos la puerta, el animal se abalanza hacia afuera como el preso que encuentra la salida; entonces, provisoriamente, el hombre cae muerto y el animal se comporta como animal sin preocupación alguna por suscitar la admiración poética del muerto. (Bataille, 2003, p. 69).



De manera que, más allá de pensar la metamorfosis como variación imaginaria en un agrupamiento puntual de textos, para George Bataille es el *topos* desde donde emerge una singularidad humana justo en su punto límite. El requerimiento por transitar la experiencia animal no supone una espera de reconocimiento sublimado del hombre devenido muerto. La “naturaleza” humana deja paso así a una libertad arrebatada de una puerta que se ha abierto para que transitoriamente se dé paso a un orden otro de la experiencia. En la condición misma de la humanidad se da una animalidad que busca salir en la que se identifica un cuerpo como prisión. Jean-Luc Nancy (2007) afirma en el indicio once de sus *58 indicios corporales*: “los dientes son los barrotes de tragaluz de la prisión. El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo” (Nancy, 2007, p.15). Para Nancy, la corporeidad es una envoltura en que se pliega y desenvuelve interminablemente una extensión que desde el cuerpo abre la expansión del alma.

El gran dilema de “La ley” (1910) del mismo Kafka evidencia el impedimento del protagonista por superar los imperativos de la ley y muere sin traspasar la puerta que le otorgaría la posibilidad de salirse de sí. El texto de Carroll convoca tres lecturas desde donde se interrogan sobre aspectos problemáticos de la estética moderna: la irresuelta redención de la culpa en el marco del proceso de secularización de la cultura, la especial determinación en la conformación subjetiva del orden de la simbólica y, como consecuencia de esto, el requerimiento del sujeto por hallar los puntos de fuga desde donde se pueda constituir en otro.

### **Sujeto del tedio y alteridad**

En la apertura de la ficción se observa un sujeto del ocio contemplativo y sofocado por la pasividad e inacción del entorno. El dilema alrededor del trabajo que supondría hacer un collar de margaritas revela cómo este sujeto de la contemplación se encontraba atravesado por el tedio, pero logra ser dominado por la llegada del conejo como intersticio de dos planos, el real y el onírico, el hastío y la productividad vital y erótica. El ocio se encuentra interceptado por la somnolencia y la pasividad frente a un sujeto vital en busca de la exploración y el juego. La resultante final de una



productividad ociosa como un collar grafica en el mapa del círculo de ese trabajo, el cierre a toda posibilidad de exploración: la inacción producida por el largo tiempo de espera e improductividad. Lo maravilloso se pliega a esta obra moderna con una figura que recorrerá junto a Alicia muchos de los espacios ficcionales: no es el acompañante guía intelectual como Virgilio en Dante ni aún un ideal estético o compañero de ruta al estilo de Beatriz y Sancho, es una figura escurridiza, moviéndose todo el tiempo por el apremio, llevando y trayendo órdenes e incitando el deseo de la protagonista por recorrer un trayecto en el devenir de la acción.

Alicia empezaba a estar harta de seguir tanto rato sentada en la orilla, junto a su hermana, sin hacer nada, una o dos veces se había asomado al libro que su hermana estaba leyendo, pero no tenía ilustraciones ni diálogos [...]. Así que estaba considerando (como mejor podía, pues el intenso calor la hacía sentirse muy torpe y adormilada) si la delicia de tejer una guirnalda de margaritas la compensaría de la molestia de incorporarse y recoger las flores, cuando de pronto un Conejo Blanco de ojos rosados pasó velozmente a su lado. (Carroll, 2015, p .6).

En el diálogo que Alicia mantiene con la oruga se plantea una pregunta determinante para el destino: “¿Quién eres?” La interpelación y la réplica sostienen la tensión del diálogo hacia Alicia ya que la oruga se afirma en una actitud que no habilita cambios en un tono indubitable. La oruga es su doble porque Alicia sabe que la crisálida, primero, y la mariposa, luego, que será la oruga le plantea el desafío de pensarla como un sí mismo que se volverá otro. El devenir de la metamorfosis como víbora donde será escucha de la paloma.

–¿Y tú quién eres? -preguntó [...]

– yo... apenas si sé, señora, en este momento... Al menos recuerdo quién era cuando me levanté esta mañana, pero creo que debo de haber cambiado varias veces desde entonces.

–¿Qué quieres decir con eso? –dijo muy seria la oruga-. ¡Explícate!

–Me temo que no puedo explicar nada, señora –dijo Alicia-, porque no soy yo misma, ¿lo ve?

–No lo veo –dijo la oruga.



–Me temo que no puedo ser más clara –contestó Alicia, con mucha cortesía-, porque yo misma no puedo entenderlo, y tener tantos tamaños distintos en un mismo día es muy desconcertante.

–No lo es –dijo la oruga.

–Bueno, tal vez a usted no le haya parecido así aún. –dijo Alicia– Pero cuando se transforme en una crisálida (algún día le pasará), y después, en una mariposa, me parece que se sentirá un poco extraña, ¿no es cierto?

–Para nada –dijo la oruga.

–Bueno, tal vez no le suceda lo mismo. –dijo Alicia– Solo sé que yo me sentiría muy extraña.

–¡Tú! –dijo la oruga con desdén-. ¿Y tú quién eres?

Lo cual las llevaba nuevamente al comienzo de la conversación. (Carroll, 2015, p. 48).

El segundo diálogo destacado lo tiene Alicia con la liebre de marzo y el sombrerero junto al lirón dormido. Es en el capítulo “Té de locos” donde la comunicación particular que se da recorre el sinsentido y las preguntas desprovistas de coherencia. El tema del tiempo es especialmente significativo por cuanto Alicia, según los personajes de la mesa, maltrata el tiempo, lo golpea y también ésta interpela a los personajes de la mesa sobre qué hacen cuando terminan de dar la vuelta mientras toman el té: “Pero sé que en mis lecciones de música marcamos el tiempo con palmadas. – ¡Ah! Ahí está la cuestión –dijo el sombrerero-. Él no soporta que le den palmadas” (Carroll, 2015, p. 70). “Pero ¿qué pasa cuando dan la vuelta completa a la mesa?” (Carroll, 2015, p. 74). Pregunta e interpelación que se conecta con la representación de un personaje en un tiempo donde la efectividad se medía conjuntamente con la linealidad. Terminada la decepcionante charla, Alicia logra entrar al juego de croquet de la reina en vez de buscar la salida: “Pasó por la puerta, caminó por el pasillo y, ¡por fin!, se encontró en el hermoso jardín, entre las brillantes flores y las frescas fuentes” (Carroll, 2015, p. 75). Esta intempestividad aparta la nouvelle del cuento “La ley” de Kafka ya que el personaje de Carroll se encuentra discutiendo con todas imposiciones simbólicas. Para Gilles Deleuze (2008), la ficción de Lewis Carroll, particularmente en *Alicia en el país de las maravillas*, comienza con un combate pavoroso hacia las profundidades. El descenso al



*underground* implica un retiro de los órdenes lógicos y racionales del logocentrismo estructurante de la simbólica social. Mientras se produce el desgarramiento de apartarse de las determinaciones binarias, Alicia produce un avance y conquista de una nueva territorialización configurante de nuevas superficies. Dice Deleuze sobre este punto:

Los movimientos de hundimiento y de enterramiento dejan paso a ligeros movimientos laterales de deslizamientos; los animales de las profundidades se vuelven figuras de naipes sin espesor [...] puros acontecimientos escapan de los estados de cosas [...]. Es propio de Carroll haber hecho que nada pase por el sentido [...] puesto que la diversidad de los sinsentidos basta para dar cuenta del universo entero. (2008, p. 39).

El exceso y la voluptuosidad de la vida desafían permanentemente el límite del mundo pensado en términos de profanidad. En particular si ese mundo se concibe como fuerza de trabajo, productividad mercantil y capital que, para su realización se organiza en prohibiciones y tabúes. Alicia se lanza al reduccionismo de un objeto o maquinaria productiva, en un campo de expansión en el que logra abrirse a partir del *underground*.

## Conclusión

¿Qué horizonte de reflexión nos acerca *Alicia en el país de las maravillas* a propósito de la literatura y el arte? El procedimiento destacado en la nouvelle es el empleo de la dimensión onírica en tanto forma desde donde alegóricamente se nos presentan aspectos de la época victoriana y su proyección en el sistema capitalista. En tanto contraseña que anuda las controversias de una época ¿Cuál sería el modo del presente cultural que soportaría las discusiones críticas inherentes al momento capitalista que nos toca transitar? ¿Qué lugar ocupa el deseo en la esfera pública y política teniendo en cuenta las determinaciones de un orden simbólico que concibe la temporalidad en tanto producción material y simbólica? El clásico de Lewis Carroll produce dos consideraciones: la productividad inscripta en el ocio y el juego conjuntamente con la condición del lenguaje en tanto fuerza de expansión configurante de un devenir otro del sujeto. Alicia lleva a cabo la inversión –



pensemos que el viaje por el *underground* y el sueño son, en sí mismo, un movimiento trópico hacia el interior de la ficción— de la norma al provocar el sistema moral e ideológico decimonónicos.

Michel Foucault (1986) plantea que el lenguaje se realiza al momento de producir el despojo de los anquilosados mitos de las palabras y la literatura. El lenguaje no es dueño ni de la temporalidad ni se constituye como garante profético de la historia y la verdad. Para el autor de *La microfísica del poder* el lenguaje no es “más que rumor informe y fluido, su fuerza está en su disimulo; por eso es una sola y misma cosa con la erosión del tiempo; es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera” (Foucault, 1986, p. 13). El lenguaje conforma una forma del afuera del sujeto que no logra aprehender ni la verdad ni el tiempo. Constituye, más bien, la exploración de un origen erosionado por la muerte. Enmarca el espejo configurado por la expansión de sí mismo en un afuera a través del lenguaje. En *Alicia en el país de las maravillas* es el placer de un itinerario el que revela y funde las imposiciones simbólicas para volver a ese sistema luego de despertar.

Alicia pone al descubierto el exceso pergeñado por el tedio del ocio; la somnolencia y hastío que capta al musitar la posibilidad de realizar un collar de margaritas es antepuesto por un punto de fuga. Ese momento crucial interesa especialmente captarlo. El excedente y la dilapidación como condición de posibilidad de una productividad que, siendo otra a las formas ya instituidas, instituye un desvío que, al mismo tiempo, es garante, por su condición onírica, de volver al punto de partida y reiniciar así la positividad interrumpida por el sueño: al despertar a la hora del té, este ceremonial de distinción no podía hacerse esperar. El deseo delimita la usina desde donde la ideología y el poder organizan las formas subjetivas alrededor de las cuales se ubica cada individualidad dentro de la organización social. Los dos diálogos recuperados especialmente en este artículo, el de Alicia con la oruga y el del sombrero y la liebre de marzo, conectan el tiempo en su dimensión productiva y el riesgo desestabilizante para el *status quo* que supone su maltrato pensado esto como disponibilidad al servicio de una fuerza expansiva que supondría el libre albedrío y, en él, la libertad.

#### Referencias:

Alighieri, D. (1978). *Commedia*, Roma: Panini.



- Carroll, L. (2015). *Alicia en el país de las maravillas*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Cervantes, M. (2010). *El Quijote de la Mancha*, Madrid: RAE.
- Kafka, F. (2010). *La metamorfosis* y “La Ley”, Buenos Aires: Sudamericana.
- Barthes, R. (1998). *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1976). *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cross, E. (1995). *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín: EAFI.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*, México: Biblioteca Era.
- Deleuze, G. (2008). “Lewis Carroll” en *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1986). *El pensamiento del afuera*, Madrid: Pre Textos.
- Guattari, F. (2006). *Micropolítica: mapas del deseo*. Madrid: Traficante de sueños.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1 y 2*, Madrid: Fundamentos.
- Nancy, J. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires: La cabra.
- Sarlo, B. y Altamirano, C. (1993). *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Edicial.