

*Dreams that elude the Maker's frenzied grasp:  
Una visión del mundo ambigua e integradora  
en los libros de Sylvie and Bruno, de Lewis Carroll*

Félix SANZ GONZÁLEZ  
Universidad Complutense de Madrid

What is the best time for seeing Fairies? I believe I can tell you all about that.

The first rule is, that it must be a very hot day —that we may consider as settled: and you must be a little sleepy— but not too sleepy to keep your eyes open, mind. Well, and you ought to feel a *little* what one may call «fairish», the Scotch call it «eerie», and perhaps that's a prettier word; if you don't know what it means, I'm afraid I can hardly explain it; you must wait till you meet a Fairy, and then you'll know.

And the last rule is, that the crickets should not be chirping. I can't stop to explain that: you must take it on trust for the present.

(L. CARROLL, *Sylvie and Bruno*, Chap. XIV)

## Resumen

En este trabajo se estudia la última obra narrativa de Lewis Carroll, los libros de *Sylvie and Bruno*, para descubrir que, junto a temas ya tratados en los libros de Alicia, el autor introduce contenidos altamente personales, revela sus íntimas creencias y construye una visión integradora de la vida frente a la conducta errática y amoral que la ciencia leía en el libro de la naturaleza.

*PALABRAS CLAVE:* Lewis Carroll, reino de las hadas, juegos de palabras, ambigüedad, visión integradora de la vida.

## Abstract

This paper aims to study Lewis Carroll's last piece of fiction, the *Sylvie and Bruno* books, where he draws on some of the points already made in the Alice books; along with this, he uncovers areas of his inner self, displays some of his

most personal beliefs and builds a positive and harmonious view of life against the aimless, amoral behaviour that science read in the book of nature.

*KEY WORDS: Lewis Carroll, Fairyland, word-games, ambiguity, harmonious view of life.*

## Résumé

On étudie ici la dernière oeuvre romanesque de Lewis Carroll, les livres de *Sylvie and Bruno*, où on peut découvrir, outre des sujets déjà utilisés par l'auteur dans les livres d'Alice, des contenus fort personnels; l'écrivain nous dévoile ses croyances les plus intimes et sa conception de la vie comme intégration face à la conduite amoral que la science observait dans la nature.

*MOTS CLÉS: Lewis Carroll, royaume des fées, jeux de mots, ambigüité, conception positive de la vie.*

## 1. Introducción

El 14 de enero de 1898 moría Lewis Carroll, el celebrado autor de los libros de Alicia. Se cumple pues, en 1998, el centenario de su muerte. En todos los países se han organizado conferencias y congresos para estudiar y dar a conocer su obra, y para que los admiradores e incondicionales seguidores de sus disparatadas genialidades, que se cuentan por legiones en todas las lenguas y culturas, encuentren la satisfacción de comprobar que la admiración por la obra de Carroll va en aumento con el tiempo. En Oxford y en Cardiff, por citar sólo dos ejemplos en el ámbito británico, se anuncian congresos interdisciplinarios del centenario, con ponencias tan variadas como sugestivas del siguiente tenor: literatura infantil y canon de lectura reconocido, psicología y percepción, historia de la ciencia, pragmática, parodia, pastiche y burla, el juego de espejos, sueños y psicoanálisis, sexualidad victoriana y erótica de la inocencia, sinsentido y postmodernismo, sinsentido e imperio, teologías victorianas, ortodoxia frente a heterodoxia. Para todo ello aporta contenido la obra de Carroll y para mucho más. Este trabajo quiere ser también una modesta contribución a ese reconocimiento universal.

También se debatirán, junto a la obra del autor y a su marco socio-histórico, los distintos aspectos que conforman la polémica biografía del escritor victoriano, por la abundancia de datos que se mantuvieron en la oscuridad durante décadas y que gracias a los documentos que han ido viendo la luz, sobre todo sus cartas y el

contenido de sus diarios. A pesar de todo, el misterio sigue añadiendo buenas dosis de poesía y melancolía a la vida de este matemático que tan ingeniosamente jugó con las palabras. En eso se da un consenso general, en que Lewis Carroll sigue siendo un enigma que escapa a fáciles y apresuradas generalizaciones.

Según el testimonio de los que lo trataron, la descripción de su persona apunta a un hombre alto y erguido que permanentemente vestía de negro, excepto cuando salía de excursión o de picnic, en que su inclinación iba por los tonos claros. De porte serio y formal, su entorno respiraba rigor, gravedad y exactitud. Y ello a pesar de un rayo de brillo infantil que, según testigos, no se borró nunca de su semblante.

## 2. Crisis de los esquemas victorianos después de Darwin

Gravedad, minuciosidad, exactitud, veneración por la tradición, y un pequeño toque de ingenuidad, son las cualidades que trazan el perfil de un intelectual victoriano, y añadiremos una suave pátina de sentido religioso para que ese perfil nos acerque más a nuestro personaje, Charles L. Dodgson, nombre real del autor de los *Alice books*. Si en el modo de expresión encontramos además una tendencia impenitente por la insinuación irónica, la afición lúdica y por buscar sentidos ocultos en las palabras, mientras se vela su sentido más inmediato, nos hallaremos ante Lewis Carroll: una expresión muy particular del ser victoriano. En el siguiente fragmento de *Sylvie and Bruno* (1889) se nos ofrece parte de un diálogo entre dos espíritus cultivados, genuinos representantes del victorianismo sociológico, aunque antes de ficción, que hablan de trenes, de literatura, del progreso y del evolucionismo de Darwin:

Shakespeare *must* have traveled by train, if only in a dream: 'perturbed Spirit' is such a happy phrase.»

«'Perturbed' referring, no doubt,» she rejoined, «to the sensational booklets, peculiar to the Rail. If Steam has done nothing else, it has at least added a whole new Species of English Literature!»

«No doubt of it,» I echoed. «The true origin of all our medical books — and all our cookery-books—»

«No, no!» she broke in merrily. «I didn't mean *our* Literature! *We* are quite abnormal. But the booklets —the little thrilling romances, where the Murder comes at page fifteen, and the Wedding at page forty — surely *they* are due to Steam?»

«And when we travel by Electricity —if I may venture to develop your theory— we shall have leaflets instead of booklets, and the Murder and the Wedding will come on the same page.»

«A development worthy of Darwin!» the lady exclaimed enthusiastically. «Only *you* reverse his theory. Instead of developing a mouse into an elephant, you would develop an elephant into a mouse!» (Carroll, 1984: 293-294)

El autor nos muestra a los dos personajes al tanto de las teorías de Darwin, y veladamente nos da el título del libro donde las mismas se desarrollan. En este apartado se trata de demostrar que estas alusiones de Lewis Carroll guardan una intencionalidad que llega más allá de la ocurrente puntillosidad de una conversación culta.

Los animales de toda especie que forman el arca de Noé de los libros de Alicia le deben a su autor la inmortalidad de papel y la gloria de la palabra leída por millones en todos los rincones del mundo. También le deben una vida que quien se la dio ya no puede arrebatársela y, en cierto sentido, son criaturas de un destino tan eterno como absurdo. La naturaleza se alía así con la palabra para constituir un universo cerrado que sólo podrá abrir la fantasía de los millones de lectores que se adentran en su lectura. Carroll parece moverse a gusto por los caminos de un mundo poblado de animales fieles a su instinto amoral. Sus criaturas seguirán juntando palabras para formar un discurso sin sentido en torno a una mesa de té; seguirán marcando círculos sobre la arena sin acercarse a parte alguna. Y habrá quien vea en ello metáforas de los hallazgos de Darwin en las islas Galápagos, dados a conocer en *The Origin of Species*, muy pocos años antes de que la fantasía de Carroll produjera sus disparatadas criaturas, como Donald Rackin, a quien todos esos compañeros de viaje de Alicia se le figuran

graphic metaphors for the Darwinian model of nature's instinctual, unthinking, amoral and endless round of self-preservation and of the permanent schism between the working of nature and the human mind's need for final meaning. Such comic vignettes epitomize and focus the chaos that pervades the *Alices* and *The Snark*: Their games are essentially ruleless, circular, and without end - games undoubtedly, for «mad people.» (Rackin, 1982: 400)

Las personas como Charles L. Dodgson, que suelen mostrar una necesidad imperiosa de proteger su vida cotidiana de un orden rayano en la ansiedad patológica, esconden, según Rackin, al mismo tiempo, un secreto disgusto por el desorden general que les rodea, más allá del alcance de su control. Los más clarividentes le ponen a ese desorden un marco metafísico y concretan su ansiedad en la existencia de una naturaleza de principios y efectos mecanicistas al margen de cualquier propósito moral. Ante ese caos irracional que amenaza sus creencias y convicciones e incluso su equilibrio mental, levantan mecanismos de defensa y rodean sus horas de vigilia de reglas y principios a la medida de su voluntad para mantenerse a salvo de las incongruencias que el azar les va poniendo a su paso. Los estudios científicos que exploran ese orden mecánico de la naturaleza, como los tratados de Darwin, que reflejan unas leyes deterministas de supervivencia, variación, muerte, etc., tampoco supusieron una luz suficientemente clarificadora para esas mentes victorianas y su «desperate sense of underlying anarchy».

Esas almas perplejas y atormentadas en una época de estrecheces mentales no encontrarían en las teorías darwinianas sino «further evidence of ultimate moral chaos», pues ese estricto orden mecánico inscrito en la naturaleza poca seguridad mental puede ofrecerles y poca o ninguna firmeza donde apoyar la solución de sus ansiedades, cuando la contemplación de la naturaleza da idea de un proceso en marcha carente de sentido moral. Y en ese proceso también encuentra referencia su propia existencia. En lugar de encontrar, dice Rackin, en la ciencia darwiniana y posdarwiniana alguna solución a los problemas metafísicos de las variaciones naturales regidas en apariencia por el azar, esas personas obsesionadas por el orden, y no siempre las más ingenuas científicamente, lo que probablemente encontrarían es corroboración objetiva a sus amargas pesadillas:

A chilling panorama of the pointless, mindless, amoral and inescapable mechanisms in which science has now placed them firmly and forever. And they might easily find themselves—in their need for a corresponding moral pattern, for individual or collective human significance—alone, terrifyingly alone in a careless, indifferent, absurd universe. (Rackin, 1982: 399)

En ese marco cobra un sentido especial el grito de Alicia por encontrarse «so very tired of being all alone here!». No sólo reclama la compañía humana que ha dejado atrás, sino que suspira también por señales humanas e inteligibles de un orden familiar que los humanos suelen soñar o construirse en momentos de inseguridad, cuando la naturaleza calla o sólo ofrece respuestas sin contenido. Los presupuestos religiosos y filosóficos que habían respondido a las demandas de explicación y razonamiento más allá de donde la humana razón podía alcanzar habían perdido base o se habían esfumado para muchos victorianos ante los efectos de la curiosidad natural y aparentemente ingenua, como la de Darwin, o como la de Alicia. La visión teleológica de amplio espectro que estructuró un orden tan filosófico como mítico del complejo proceso de la evolución natural comenzó a tambalearse tan pronto aparecieron los primeros resultados, todavía elementales en el siglo XIX, de la curiosidad científica en el ámbito de las ciencias naturales. Sobre todo cuando esos resultados apuntaban a un orden de la naturaleza verdadero, propio, frío e independiente. Ya no servían ni la religión ni la historia natural del momento como refugio y justificación del estudio del medio físico buscando patrones morales inteligibles.

La vida de Charles L. Dodgson y la obra de Lewis Carroll, si se permite el benevolente e ingenuo juego de separación esquizofrénica, se entienden mejor si se contemplan contra ese fondo. La profunda necesidad de orden expresada abiertamente de mil maneras en la vida de Dodgson, y más veladamente en su obra creativa, no podía encontrar ya respuesta en la filosofía natural y religiosa que antaño tenía remedio para los problemas más usuales. La clarividente intuición

del matemático y escritor le enseñó que había que rechazar, por lo menos en la vida consciente y más allá del puro divertimento, lo que el inefable Cheshire Cat considera inevitable: que uno está irremediablemente loco, ya que todo el mundo alrededor lo está. Tampoco estaban los tiempos maduros para diseñar tratados que abrieran vías de relación entre los nuevos hallazgos y los esquemas tradicionales, entre las conclusiones científicas y las verdades de la fe. Mientras tanto Dodgson ocupaba su tiempo libre con artilugios que tenían mucho que ver con la física y la mecánica, como la fotografía, ingenios de piezas ensambladas, cajas de música o problemas y adivinanzas más o menos lúdicos. Estos juguetes y pasatiempos quedan, sin embargo, muy lejos del universo creado por su fantasía, probablemente porque resultaban insuficientes para calmar sus inquietudes. Su mundo más querido será, en efecto, el de su fantasía, pero ¿cambia el universo de maravillas de Alicia inventado por Lewis Carroll el horizonte pesimista que un espíritu cultivado como el de Charles L. Dodgson contempla en el libro de la naturaleza después del desbarajuste de Darwin?

Por cómo terminan los juegos de Alicia, éstos resultan arbitrarios y forzados. La aventura que se nos narra en versos tan disparatados como geniales en *The Hunting of the Snark* está condenada al fracaso. El juego de adivinanza del Cuervo o el de la Mesa de Escritorio, en que se plantea el choque de una naturaleza amoral y regida por la ley del más fuerte frente a una visión civilizada, o simplemente entre la naturaleza y la palabra, queda sin resolverse. Las criaturas carrollianas, tanto las humanas —dejando a Alicia al margen— como las animales, transmiten un estatus de confusión permanente. No se encuentra un norte que dé un sentido de orientación a su juego de interacción, no se alcanza ninguna meta, no se descubre un sentido que ponga orden a tanta palabrería («it sounds English but it seems to have no meaning», se lamentaba la buena de Alicia). Falta sentido, y por lo tanto orden, en el ámbito de biología natural en que Alicia se mueve, porque en el entramado que Carroll ha creado con su fantasía no queda espacio para explicaciones que desde dentro de la naturaleza la hagan comprensible. Sólo la voluntariosa Alicia es capaz de unir su gesto de desesperación en busca del «meaning of it all» con el grito de optimismo ante «the loveliest garden you ever saw». Por eso cae dentro de toda lógica que D. Rackin vea en los movimientos mecánicos y ciegos de las criaturas de Carroll, entrañables compañeros de viaje de la perpleja Alicia, metáforas gráficas del dibujo darwiniano del principio instintivo, errático y amoral que rige la naturaleza en su evolución (la «Caucus Race» donde los animales emprenden una loca carrera en círculo, sin meta, por lo tanto, puede ser el ejemplo más paradigmático) y, en consecuencia, del hiato insuperable entre las leyes de ese proceso natural y la búsqueda de un significado último por parte de la mente humana.

El juego de la fantasía de Carroll es genial, insuperable. Es la vida real la que presenta fallos, y el escritor victoriano con la sutileza de su ambigüedad y sus

insinuaciones de tímido irredento apunta a ellos, para que quien quiera entender entienda. La teoría del evolucionismo que tanto desasosiego y confusión suscitó en la ciencia teológica y no teológica, en el siglo XIX y después, recibe guiños cargados de ironía en múltiples recovecos del disparatado mundo de maravillas. Así el lector de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) observa, entre divertido y perplejo, cómo un bebé baja la escala para quedar convertido en un cerdito con la misma facilidad con que el cerdito puede subirla de nuevo para llegar a convertirse en un bebé; o cómo, a voluntad de Alicia, la Reina Negra quedará convertida en gato, en *Through the Looking-Glass* (1872). Cosas o animales que a primera vista tienen una apariencia y, en una segunda, quedan convertidos en algo que no se les parece lo más mínimo constituyen el argumento de la loca canción que el «Mad Old Gardener» de *Sylvie and Bruno* siempre está cantando, sin que sus estrofas lleguen a agotarse, para que la incoherencia alcance tan lejos como la locura. Y a la incoherencia irá unida la convicción de lo amarga que es la vida.

He thought he saw an Elephant,  
That practiced on a fife:  
He looked again, and found it was  
A letter from his wife.  
'At length I realise', he said,  
'The bitterness of Life!' (Carroll, 1984: 294)

La teoría de movimiento que fabula Carroll es más cómica que cósmica, pero sin que se llegue a borrar la sospecha de que también el cosmos, en la mente del autor, esté tocado de comicidad, del tipo del absurdo, para más señas. El movimiento no parece ser más que eso: mera moción sin origen ni final. A excepción de Alicia en *Through the Looking-Glass*, donde llega a alcanzar la casilla de reina como simple peón y donde se da asimismo la progresión que conduce al jaque mate, según las reglas del ajedrez, ningún otro personaje llegar a ganar nada como resultado de un progreso lógico, lo que viene a ser la negación de cualquier principio teleológico. O puede entenderse que ganan todos, como en la Caucus Race de *Alice's Adventures in Wonderland*, lo que conduciría a la misma conclusión. Alicia sí progresa y completa a su manera su rito de tránsito en los dos libros citados, en que ella es el personaje central. En éste avanza en la convicción de que debe romper el círculo vicioso, ilógico y amoral de la naturaleza que la rodea, para encontrar su liberación, y así puede entenderse su gesto de arrojar los naipes al aire, en el último capítulo, que significativamente lleva el título de «Alice's Evidence». En aquél, el progreso final hacia la liberación de la pesadilla queda señalado también en las últimas páginas, cuando Alicia grita «I can't stand this any longer», en el disparatado y caótico banquete en que se celebra su ascenso a la categoría de reina de ajedrez.

Alicia trata de poner un poco de orden en un espacio desordenado, pero no lo logra o, por lo menos, no alcanza a ver los efectos del orden, pues su creador le corta el hilo de su onírica aventura en ese momento, para volver a la vida consciente, donde la vida tiene otro sentido. Ese sentido que Alicia echa en falta cuando, quejándose al Cheshire Cat de que no se sigan reglas en el juego de croquet, le confiesa «and you've no idea how confusing it is all the things being alive». Pero si es el mismo Dodgson el que se confiesa en ese lamento literario, a esta vida, al mundo que él vivió, les falta sentido lógico. La vida después de Darwin ya no será la misma y habrá ojos que vean una sombra de maldad asociada a las indagaciones científicas sobre los seres vivos. En infinidad de ocasiones ha dejado Carroll, en su obra narrativa, muestras claras de su ambigua visión.

Los diminutos héroes de *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) escenifican una vez más la ceremonia de la ambigüedad del autor.

Sylvie was arranging some letters on a board: E— V— I— L. «Now, Bruno,» she said, «what does *that* spell?»

Bruno looked at it, in solemn silence, for a minute. «I know what it *doesn't* spell!» he said at last.

«That's no good,» said Sylvie. «What *does* it spell?»

Bruno took another look to the mysterious letters. «Why, it's 'LIVE', backwards!» he exclaimed. (I thought it was, indeed.) (Carroll, 1984: 478)

Junto a la lúdica asociación de los dos conceptos, «evil» y «live», la apostilla final del narrador añade algo más que la corroboración de un testigo imparcial. Y algo más que ambigüedad puede quedar sugerido en el final que el autor reserva al príncipe Uggug, cuyo nombre ya da alguna pista de cuál pueda ser: quizá la misma que corrió el personaje del cuento, «Don't-care», que, como recuerda Sylvie, acabó ahorcado. En realidad acaba convertido en una especie de cerdo agresivo y ruidoso, y el relato terminará sin dar ocasión a que el beso de alguna princesa provoque de nuevo el cambio a su primitiva entidad. No hay ninguna voz, ni siquiera la del narrador, que atribuya el cambio a la magia o, mejor, a la ciencia que descubrían los estudios de Darwin, pero el hecho convierte el gozo del banquete en honor del príncipe en amargura y confusión.

### 3. El legado de una visión integradora

*Sylvie and Bruno* (1889) y *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) son dos obras —continuación la una de la otra, con los mismos temas, los mismos personajes principales y el mismo número de capítulos— que deben su formato a su excesivo volumen como para que hubieran resultado manejables en un solo títu-

lo<sup>1</sup>. También deben su formato a que su composición fue tan variada como discontinua y llevó al autor no poco tiempo el encontrar una estructura mínimamente coherente.

It must have been ten years, or more, before I had succeeded in classifying these odds-and-ends sufficiently to see what sort of a story they indicated: for the story had to grow out of the incidents, not the incidents out of the story (Carroll, 1994: 256).

Para evitar tener que citar los dos títulos, se suele en la práctica hablar de los libros de *Sylvie and Bruno*, salvo cuando se quiere singularizar uno de los dos.

Los libros de *Sylvie and Bruno* constituyen el proyecto literario más ambicioso de su autor. Y también el más fallido, aunque no se dejen de reconocer sus valores, que también los tiene. «One of the most interesting failures in English literature», es uno de los juicios que con más frecuencia se repite. Pueden aducirse varias causas para que el resultado pueda quedar más cerca del fracaso que del éxito: que no pueda determinarse qué clase de lector quería el autor; que la obra trate de unir partes que no acaban de encajar; que el discurso filosófico y moral en alguna de estas partes deje caer su pesada carga sin piedad para sorpresa y disgusto del lector; que la estructura narrativa sea tan irregular y compleja que exija esfuerzos continuos para que el hilo argumental no se quede enredado entre la maraña de los distintos planos de la narración; que la voz del narrador, por último, produzca tantos ecos que parezca querer jugar a despistar más que a orientar: «A huge unwieldy mass of literature—if the reader will kindly excuse the spelling—which only needed stringing together», como resume el autor ingeniosa y sinceramente en el prefacio de *Sylvie and Bruno*. La obra también tiene sus logros, como se irá viendo en este trabajo. Uno de los puntos más interesantes a su favor es el reto que constituye para el lector ya familiarizado con la narrativa del excéntrico escritor victoriano encontrarse con un texto tan complejo y escurridizo. Y esto es siempre un punto a anotar en su haber, aun reconociendo que esto haya de atribuirse más a opinión benevolente que a razones fácilmente objetivables.

Los libros de *Sylvie and Bruno* tienen un aliciente singular, por encima del resto de la obra de Lewis Carroll, y es que es la última obra narrativa de un escritor ya maduro que rondaba los sesenta y había emprendido ya la recapitulación de

---

<sup>1</sup> Una rápida compulsión de dos ediciones de la obra completa de Lewis Carroll, con los dos libros seguidos, por consiguiente, corroborará la percepción de obra demasiado voluminosa, sobre todo si su público más propio podía ser el infantil y juvenil: 423 páginas en la edición de Penguin (Carroll, 1984) y 333 en la de Gramercy Books (Carroll, 1995), ésta con letra más menuda y acompañada de la clásica ilustración de Harry Furniss, un inteligente dibujante de *Punch*, con quien Carroll negoció directamente su participación.

su vida. En estos libros se encuentra pues la presencia repetida, unas veces velada y otras más nítida, de los temas clásicos que encumbraron a su autor, y además la expresión de su filosofía de vida más íntima, que el resto de su obra no le permitía abordar de una forma tan directa como aquí. Habrá incluso quien pretenda advertir claras líneas de conexión entre el contenido de la fantasía y el del pensamiento. En todo caso, se percibe a lo largo de la lectura un cierto tono, aunque difícil de definir, de testamento ideológico y rendimiento de cuentas. Esto viene favorecido por el hecho de que el narrador interviene no sólo prestando su propia voz en primera persona, sino interviniendo como un personaje más, aunque con unas peculiaridades determinadas que dejan traslucir, en no pocas ocasiones, la personalidad de Charles L. Dodgson, un tanto melancólica a estas alturas de su existencia. Habrá que advertir, de paso, que con frecuencia el pensamiento del autor se manifestará a través de otros personajes con más propiedad, mientras el narrador preserva su modestia en un segundo plano. Estos aspectos confieren a estos libros, en consecuencia, un valor incuestionable para acercarnos al verdadero ser y pensar de su creador.

Los apuntes autobiográficos se perciben ya en el breve poema que sirve de dedicatoria. Un poema acróstico de nueve versos cuyas letras iniciales componen el nombre de Isa Bowman y cuyo contenido filosófico y reflexivo a duras penas se aligera con una rima repetitiva.

Is all our Life, then, but a dream  
Seen faintly in the golden gleam  
Athwart Time's dark resistless stream?

Bowed to the earth with bitter woe,  
Or laughing at some raree-show,  
We flutter idly to and fro.

Man's little Day in haste we spend,  
And, from its merry noontide, send  
No glance to meet the silent end. (Carroll, 253)

La vida como un sueño de fugaz esplendor, que los humanos, con más pena que gloria, tratan de aprovechar en sus empresas terrenas, sin querer reconocer que su fin está próximo. Por más que la rima y el ritmo yámbico den a las palabras cierto aire de ligereza, el fondo de melancólica meditación acaba prevaleciendo. Pero ese marco oscuro no es algo privativo de los últimos años de Carroll. En realidad viene a ser una constante muy pocos años después de que acabara su idilio narrativo con Alicia.

De los distintos planos narrativos que se alternan en la obra, hay uno realista, con personajes y situaciones reales al uso, con una historia de amor más o menos

convencional, que podría pasar como un relato victoriano, si se presentara aislado del resto. Un caballero de Londres —el narrador—, que lo mismo pudiese un abogado que un hombre de negocios, se dirige en tren hacia una pequeña ciudad costera del norte de Inglaterra, Elveston, para recibir consejo y ayuda sobre una dolencia cardíaca de su amigo el doctor Arthur Forester. Éste frecuenta la mansión del Conde Muriel, ya bastante mayor, y de su hija Lady Muriel. A las visitas se unirá el narrador, que será testigo y confidente del amor que el médico no se atreve a declarar a la joven aristócrata. Esta línea argumental se llena con la vida social del pequeño grupo y, sobre todo, con la conversación, educada y de temas trascendentales, generalmente, con un ritual de filigrana, que sólo los victorianos sabían disfrutar.

En una de esas conversaciones el viejo conde admite algunos tipos de ciencia que pueden trascender la misma vida humana, como es el caso de las Matemáticas. Y llega a aventurar que es impensable ninguna forma de vida, ninguna raza de seres inteligentes, donde perdieran su relevancia y significado las verdades matemáticas.

El narrador pone las ideas de Charles Dodgson sobre la vida después de la muerte en los labios de Arthur Forester, quizás el héroe más claro de esta parte de la narración. Suponiendo, comienza a elaborar su argumento, que un niño de escasos años, mientras juega con sus juguetes, tuviera la capacidad de proyectarse treinta años adelante, seguramente se diría a sí mismo: «Para entonces ya tendré para mí todos los juguetes que quiera. ¡Qué aburrimiento de vida!» Sin embargo, si observamos a ese niño a la vuelta de esos treinta años, lo veremos convertido en un adulto, situado en la vida, alimentando proyectos, convertido acaso en un político importante, y disfrutando seguramente alegrías que ningún lenguaje infantil podría, ni de lejos, describir. Probablemente nuestra vida, sigue Forester, a la vuelta de un millón de años, guarde la misma relación con la vida actual que la vida del hombre guarda con la de un niño de pocos años. Y del mismo modo que sería inútil tratar de hacerle comprender al niño, en su lenguaje elemental, el significado de la política, pongamos por caso, así también todas esas descripciones del cielo, con su música, sus calles de oro, sus gozos... no serían sino vanos intentos por describir, con nuestras palabras, conceptos o realidades para los que carecemos de palabras.

En esa argumentación de Forester se trasluce la filosofía de vida del autor de los libros de *Sylvie and Bruno*, de sus creencias y la racionalización de las mismas. El arte, la ciencia, la tecnología, los deportes de caza, la sociedad, la religión, la liturgia... encuentran puntual tratamiento y, en ocasiones, brillante desarrollo, con el resultado ya apuntado de hacer excesivamente pesado el ritmo narrativo. Pero esto al autor no parece que le preocupara, pues así planificó finalmente la obra, que, nos recuerda en el Prefacio de *Sylvie and Bruno*, no se escribió pensando ni el

dinero ni en el prestigio, sino en los lectores infantiles, que llenaban la mayor parte de su actividad creadora. Y confiesa que también quiere aprovechar la oportunidad para sugerir, a los niños y a los mayores, «some thoughts that may prove, I would fain hope, not wholly out of harmony with the graver cadences of Life», pues es consciente de que «this opportunity is perhaps the last I shall have of addressing so many friends at once.» (Carroll, 1984: 257-258) Esas disquisiciones moralistas suenan, en suma, a sermones del reverendo Charles L. Dodgson más que a otra cosa. Y aprovechará incluso el Prefacio para dar ideas de algunos libros que aún no se han escrito y se deberían escribir, para instrucción segura y eficaz de los lectores, a partir de temas bíblicos o adaptaciones de los clásicos.

En el poema acróstico que abre *Sylvie and Bruno Concluded*, en el que juntando la tercera letra de cada verso se lee Enid Stevens, junto a temas recurrentes en el libro, se sugiere otro de amargo dolor. «Dreams that elude the Maker's frenzied grasp» es el primer verso, mientras los últimos son una emocionada despedida de Sylvie, el hada dulce y angelical que representa todo lo bueno que hay en la vida. Los versos centrales evocan a una madre muerta, manos frías sobre su regazo, que ya no podrá seguir cuidando a su hijo. Con la concisión y poder de sugerencia de un poema, Carroll da forma poética a sus creencias y convicciones sobre el más acá y el más allá de la muerte, a la que intuye como algo real y símbolo de la vida que continúa más allá de la existencia terrenal.

Sylvie es «the delicious Fay: / the guardian of a Sprite that lives to tease thee», es la guardiana del niño, Bruno, que como niño travieso no para de molestar. «Loving in earnest, chiding but in play / the merry mocking Bruno.» La niñez, la maternidad y el amor unen sus significados en el personaje de Sylvie. El regazo de la madre viva es, según Morton H. Cohen (1995), el lugar seguro y natural para cualquier hijo. El regazo de la madre muerta se convierte en un talismán: también ofrece un refugio, y al mismo tiempo una respuesta al enigma de la vida y la muerte. La madre muerta y el niño vivo son ángeles los dos, y una prueba de la vida real que existe antes del nacimiento y después de la muerte.

La imagen del niño vivo y la madre muerta aparece insistentemente en Lewis Carroll y constituye el tema del poema «Stolen Waters», fechado en 1862. Retoma el tema en el capítulo «A Fairy-Duet» de *Sylvie and Bruno Concluded*, en la canción que cantan Bruno y Sylvie y que sólo escuchan el narrador y Lady Muriel. En la canción Carroll hace una mezcla de intuición y de fe racional para evocar a la madre que canta al niño mientras éste se duerme. Para Carroll Dios es la fuerza del amor en el universo y entiende tanto a la madre, que acaba de abandonar la tierra para volver a la morada del ciclo, como al hijo, recién llegado del cielo y en toda su pureza, como encarnaciones del amor de Dios. Morton Cohen sugiere una relación cercana entre este tema y la propia experiencia de Charles L. Dodgson:

If that love linked his own dead mother with the child, it allowed Charles to venerate the child and value above all other treasures the child's friendship. Somewhere deep within him, he may even have responded to the love of children as a manifestation of his mother's love; he may have seen children as the vessels containing a semblance of the love that he and his mother shared before she died. (Cohen, 1995: 323).

El escritor ilustra así, en el poema que precede al segundo de los libros de *Sylvie and Bruno*, sus sentimientos tras producir una obra que sospecha será el postrer vehículo de comunicación con su público. Y, además, que sus libros y sus criaturas tendrán que enfrentarse a su propia historia, al margen de su hacedor, que ya ve la muerte cerca. Los libros de *Sylvie and Bruno* tienen, sin embargo, más de la celebración de un encuentro con las hadas que de la amargura del final de la vida. Sin descartar el aire de melancolía que rodea a toda despedida.

#### 4. Las hadas y su mundo

Si Carroll había calificado a *Alice's Adventures in Wonderland* de «fairy tale», ahora no necesita de calificativos para que el lector sea consciente de que se encuentra en un medio que pertenece más a las hadas que a los humanos. No sólo se nos da una historia con hadas como protagonistas, se nos da también, implícito, un pequeño tratado de la materia, muy en línea con la fenomenología científica imperante, para que al lector le suene menos a música celestial que a una realidad terrena, aunque sólo posible. Para ayudar a entender esa música celestial con oídos terrenales dedicará algunos párrafos de prosa ensayística de su Preface a *Sylvie and Bruno Concluded*. Se pide el esfuerzo de imaginar un mundo en el que esos seres de la fantasía tengan una existencia real, y que se hagan a veces visibles, con una forma humana convencional, a los humanos, y éstos visibles a su vez a aquéllos, e incluso siendo conscientes algunas veces de lo que sucede en el reino de las hadas, por transferencia real de su esencia inmaterial, tal como se nos presenta, dice Carroll, en el budismo esotérico. Supone el escritor al ser humano capaz de moverse en tres estados físicos, con variantes en el grado de consciencia, que delimita como sigue:

- a) un estado ordinario, con ninguna consciencia de la presencia de hadas,
- b) un estado que Carroll denomina «eerie», en el que a la vez que se da la consciencia de pertenencia a la realidad terrena, se es también consciente de la presencia de las hadas, y
- c) un estado que se concreta en una suerte de trance en el que el ser humano pierde la consciencia de su realidad terrena y, en un estado de sueño aparente, se

traslada, como si de un espíritu se tratara, a otros escenarios del mundo real o del reino de las hadas, teniendo capacidad para percibir la presencia de éstas.

También atribuye a las hadas capacidad para migrar desde su ambiente natural, Fairyland, a la realidad terrena, y de asumir, si así lo desean, forma humana. Tienen también la capacidad de pasar por diferentes estados psíquicos, con delimitaciones similares a las de los humanos.

Éstos son los estados por los que transitan las criaturas carrollianas y así se manifiestan en el relato, probando su polivalencia en el juego de la visibilidad, que Lewis Carroll explota hasta las últimas consecuencias, como invento narrativo, para que el narrador de su historia multiplique su presencia y pueda contarnos lo que sucede en los diversos escenarios. Dos núcleos o dos familias de seres élficos se distinguen en la narración, con centros de interés y objetivos operativos claramente diferenciados:

Uno. El grupo formado por el Sub-Warden, la Sub-Wardeness, el hijo de ambos, Uggug, y una pequeña corte con el Chancellor y los Professors como personajes con más papel. Si hay un grupo de villanos, de malvados, contra los que resalta la bondad de los buenos de la historia, habrá que buscarlos en este grupo. Las intrigas cortesanas que cristalizan en la conspiración contra el Warden y la consiguiente usurpación de su poder, llevadas con un marcado sentido de la desproporción y el absurdo, ocupan la mayor parte de su tiempo.

Dos. El grupo de Sylvie y Bruno con su Professor y el Other Professor (los mismos del grupo uno), más otros personajes que van apareciendo esporádicamente y acreditan su importancia en el relato, como el Warden o Elfin-King (Old Beggar), el Mad Old Gardener, Mein Herr, etc. Todos ellos con las anécdotas de sus vidas, su experiencia, y los cuentos que cuentan, dan sentido lúdico a un entorno espacio-temporal donde la lógica del absurdo está aceptada, una vez más, como razón de ser.

En ese edénico universo situado, al parecer, en Outlandia, una suerte de región periférica de Fairyland, se mueve el escritor con la misma facilidad y complacencia que sus fantásticas «dream creatures». Y es que ha vuelto a encontrar la vena narrativa de los libros de Alicia. Los de Sylvie y Bruno tienen su primer origen en los años sesenta, cuando el autor explotaba el filón de su mundo de maravillas con Alicia como heroína. Escribió un cuento que llevaba el título de «Bruno's Revenge» para una revista, a petición de su editora, y el autor pudo ver lo bien que lo recibía el público infantil, como sucedería con «Bruno's Picnic», incluido en *Sylvie and Bruno Concluded*, cuando se lo contaba de viva voz a niños, y no tan niños, de su entorno familiar y de amistad. «Bruno's Revenge» constituiría, después, gran parte del capítulo XIV y todo el XV de *Sylvie and Bruno*. En la composición de estos libros, quizá encontrara Carroll una forma de recobrar el paraíso perdido por las imponderables circunstancias que la vida

impone. La siguiente reflexión, provocada por una de las afirmaciones de Bruno, puede entenderse mejor si se tiene en cuenta el estado de decepción y frustración del escritor después de que su amistad con Alice Liddle se enfriara y quedara prácticamente olvidada por la niña ya mujer: «Bruno's World!» I pondered. «Yes, I suppose every child has a world of his own —and every man, too, for the matter of that. I wonder if *that's* the cause for all the misunderstanding there is in Life?» (Carroll, 1984: 501)

Does oo under'tand now?, le pregunta Bruno a Sylvie al final de «Bruno's Revenge», pero Sylvie no puede entender, porque la venganza que había ideado Bruno contra su hermana queda convertida en un precioso jardín diseñado justo como a ella le gustaba, y, además, porque lo que en realidad pronunciaba su hermano era «it was my river edge» en un intento de imitar la «revenge» del narrador. Al margen de este juego de palabras, tan propio de Lewis Carroll, no hay ningún «misunderstanding» en «Bruno's Revenge». El cuento queda completo en sí mismo, bien perfilado y bien terminado: redondo. Estas características no pueden aplicarse al conjunto en el que quedaría engarzado. Hay incluso una referencia concreta a Inglaterra en el cuento que, si dentro del marco singular de éste puede encontrar pertinencia, no así en el contexto general de *Sylvie and Bruno*, donde no sólo se evita toda referencia a cualquier país real, excepción hecha de la historia contada con rasgos realistas ya mencionada y situada en Elveston, sino que el entorno mágico de Fairyland se mantiene alejado de cualquier geografía concreta. Como debe ser, al estar fijadas sus coordenadas en la pura fantasía. Incluso el topónimo Elveston, el poblado de pescadores del norte de Inglaterra, suena más a elfos y a hadas que a otra cosa.

Ese reino de la fantasía que se concreta en un inteligente, poético y lúdico desarrollo narrativo es lo que tanto acerca los libros de *Sylvie and Bruno* a los de Alicia. Las situaciones, los personajes e incluso las misteriosas y mágicas verdades de las rimas infantiles trasladan al lector a paraísos ya gozados.

Un episodio que recuerda mucho al Cheshire Cat, que era capaz de desaparecer dejando sólo visible su sonrisa es el del perro de la Granja de Mr Hunter, Nero, por nombre. Como algún otro animal del relato, debe de pertenecer a Fairyland, como Sylvie y Bruno, y en consecuencia, no hay problemas de comunicación entre ellos, pues los niños entienden el Doggee. Sylvie le aplica su joya mágica para hacerlo invisible y así poder perseguir más eficazmente a un ladronzuelo que estaba robando las manzanas en el lado opuesto de la finca. Bruno, impaciente, ordena al perro que salga corriendo, cuando el ritual mágico está aún sin concluir y allá sale corriendo el perro con sólo su cola bien visible, «floating like a meteor through the air». (Carroll, 1984: 502-503). La hilaridad ante el absurdo se continúa poco después cuando el grupo se presenta ante Mrs Hunter con Bruno montado en el invisible King Dog y tirándole de los pelos a guisa de

brida, provocando la consiguiente confusión en la rural matrona: «It's summat gone wrong wi' my spectacles, I doubt!» Y vuelve a repetirse la broma o el descuido de Sylvie de no completar el ritual de la invisibilidad unas páginas más adelante, siendo en este caso la víctima el viejo Mein Herr.

La mayor novedad es la pareja de protagonistas, los diminutos entes de fantasía, Sylvie y Bruno, que poco a poco van haciéndose presentes en todos los caminos que cruzan las diferentes historias. Se ve su mundo, sus costumbres, sus pensamientos, sus sentimientos (la pena y el dolor de Sylvie ante una liebre muerta son la lógica expresión ante un desorden natural que el narrador se ve incapaz de explicar ni justificar). En muchos sentidos son similares a los humanos, pero manifiestan una forma de llevarse que, pese a ser constante y coherente en todo el texto, no deja de llamar la atención del lector: es la afectividad que se tienen y exhiben. Más que de hermanos, el cariño que se muestran parece en ocasiones el de amantes. Es un amor tanto de palabras como de sentidos, sin que haya que imaginar ni tonos ni intenciones morbosos, por lo que no parece legítimo inventarse claves imaginarias de relaciones incestuosas, como se ha apuntado en algún análisis. Es simplemente la fantasía creativa de un escritor que ha diseñado a estas «dream creatures» con unos rasgos familiares y poéticos que definen muy bien su identidad y lo que se lleva en el mundo al que pertenecen. Si estos rasgos de conducta fantásticos reflejan el universo real de la complicada personalidad del autor de los libros de *Sylvie and Bruno* es algo que los análisis disponibles y el abundante material autobiográfico suministrado por sus diarios y sus miles de cartas no acaban de desvelar.

Esa relación de los hermanos queda también marcada por una dialéctica de enfrentamiento infantil en el que, junto a las disputas por los terrenos del ego, aflora espontáneamente la orientación materno-filial generada por la mayor edad de Sylvie y su consiguiente sentido de la responsabilidad para que el hermano pequeño preste atención a sus clases y deberes. Esa dialéctica inicia y alarga el trazado de unas líneas tan fructíferas en desarrollo narrativo que llegan a vertebrar gran parte de la interacción de los diminutos hermanos.

A propósito de las clases y deberes de Bruno, aquí se nos da una nueva versión del marco de relaciones profesor-alumno tan frecuente en la obra de Lewis Carroll y de tan ingeniosa y feliz explotación. Alicia no podía reprimir sus naturales impulsos de dar lecciones a sus disparatados compañeros de viaje, Humpty-Dumpty ponía en práctica una instrucción tan subjetiva y caprichosa como autoritaria, y las dos reinas del ajedrez examinaban a Alicia mediante pruebas absurdas, aunque ingeniosas, para las que la mente cartesiana de la alumna nunca podría hallar respuesta. Los libros de *Sylvie and Bruno* ofrecen una vez más un ejercicio de didáctica aplicada, según modelos de distintas escuelas mágicas, que varían tanto como el sujeto al que la enseñanza se imparte. Es pues una didáctica flexi-

ble. La que emplean los profesores de Uggug es la que se imparte por obligación, porque así viene mandado por los padres, que, aunque son conscientes de que su hijo no reúne unos mínimos de inteligencia ni atención para recibir una instrucción normal, se empeñan en que todo siga por unos cauces de normalidad imaginada, para poder ellos salvar las apariencias y el vacío de otras carencias de sabiduría práctica. Ese sistema queda ridiculizado cuando los padres pretenden demostrar cuánto sabe su hijo ante la visita del extraño a quien se quiere impresionar, en este caso un Barón llegado de lejos.

Con Sylvie y Bruno se ensayan distintos sistemas. Sylvie aprende sin que necesite de enseñanzas, mientras que Bruno entiende y aprende lo que él quiere, que casi nunca coincide con lo que tratan de enseñarle, lo cual queda corroborado por el gran número de juegos de palabras a que sus intervenciones, interrupciones y apostillas dan lugar. Ahí Bruno se constituye en la fuente principal del escritor para el ejercicio lúdico verbal, base de su obra.

Los profesores de Lewis Carroll tienen recursos para todo tipo de situaciones: para eso son profesores. El profesor cortesano cumple su función de asesorar al Vice-Warden para que éste, con el fin de elevar el nivel de vida de sus súbditos con una medida rápida y eficaz, doble el valor del dinero en curso, con lo que se produce el efecto mágico y glorioso de que se abarrotan las tiendas para regocijo de todos. Pero si esto sucede en *Outland*, también tiene que moverse por el mundo real, por la tierra, como profesor de Sylvie y Bruno, cuando éstos pululan en la dimensión del narrador, que es de carne y hueso, aunque con tendencias insuperables hacia la ensoñación. Para salvar esas distancias de espacio y tiempo que reclaman urgentemente cerebros einsteinianos, el ingenioso Professor se sirve de un reloj, mágico necesariamente, que queda descrito como un «square gold watch with six or eight hands» y con la virtualidad de seguir su propio curso, sin que el tiempo tenga efecto sobre él; más bien al contrario: el tiempo ha de seguir la hora que él marca. De esa forma, el profesor, moviendo las manillas, cambia el tiempo a su antojo o necesidad, aunque con algunas limitaciones: sólo puede alterarse el pasado, no el porvenir, y con un alcance máximo de un mes. El comentario del narrador es el mismo que haría el lector: «What a blessing such a watch would be in real life! To be able to unsay some heedless word —to undo some reckless deed!» (Carroll, 1984: 416).

El tiempo, se nos dirá páginas más adelante, puede almacenarse y guardarse para cuando se necesite en el futuro. También que se verán cruzar la ondulada campiña británica trenes que no necesitan de locomotora u otra fuerza motriz. Lo dice Mein Herr, que viene a ser el mismo profesor de los niños con un aspecto adecuado a la realidad que otras situaciones terrenas exigen. Con su acento un tanto áspero y el nombre tan explícito con que aparece, el autor introduce en el texto ecos simbólicos de otra realidad que el lector asocia a la alemana, donde la

tecnología parece estar más avanzada. Tan alejado queda el universo fantástico de la realidad concreta que lo que cuenta Mein Herr queda contrastado con la vida inglesa mediante un sutil mecanismo de los extremos opuestos. En una prosa sencilla y alejada de artificios se abre camino tímidamente una intencionalidad ingenua, mágica, poética y visionaria que adelanta el futuro, saltándose los límites marcados por el reloj mágico del Professor, con inventos que si a ojos de su época producían como primer efecto la sonrisa y la hilaridad generalizadas, a la vuelta de un siglo se añadirá a ese efecto la intuición de que en ese campo la ciencia no ha dicho aún la última palabra.

## 5. El juego en la palabra

Si el absurdo científico encuentra sus argumentos en las pruebas y experimentos que los profesores llevan a cabo para sorpresa, perplejidad y admiración de sus audiencias, según los casos, la sensibilidad, la dulzura y el amor encuentran su expresión natural en las angelicales criaturas Sylvie y Lady Muriel. Bruno, por su parte, es el hallazgo más feliz de Carroll para llevar al papel sus juegos y experimentos verbales.

La frescura y espontaneidad de Bruno se transforman, sin graves estridencias estilísticas, en una ingenua y caprichosa libertad para acomodar la gramática a las balbucientes cadencias de su lengua de trapo. El candor natural de esta diminuta figura le da pie al autor para desarrollar su sempiterna afición a retorcer el lenguaje para descubrir en las palabras inagotables posibilidades para inteligentes divertimientos. No es a Alicia a quien Bruno imita para llevar el lenguaje a la parodia y el absurdo, sino a otros entes más fantásticos, como el Mad Hatter, el Dormouse, el Footman, las Queens, etc. Las circunstancias concretas que rodean a Bruno hacen que su sentido del humor, o mejor, la vena humorística que Carroll explota a través de su personaje, adquiera unos perfiles decididamente personales. Su edad tan tierna no le permite ser más correcto y le garantiza, a la vez, escudo contra tirones de orejas, que parecen ser el castigo de los niños más a mano en el reino de las hadas. Y bien que lo aprovecha el «little fellow». Eso sí, a sus mistakes no se les puede negar que guardan cierta regularidad. Veamos algunas muestras:

Palabras más usuales: oo (you); a-course (of course); nuffing (nothing); welly (very).

Alteración de la concordancia persona-sujeto verbo: it are (it is); who is these peoples (who are these people); we's (we're); I doosn't know (I don't know).

Confusión generalizada en el presente plural, que se lleva el fonema sibilante en lugar de la tercera persona del singular: Cats speaks welly quickly.

Tratamiento regular de los verbos irregulares: *came*, *took*, *gived*. O alteración de algunos regulares con añadidos deformadores: *peepted*.

Deformación fonética que a veces hace irreconocibles las palabras: *frew away* (*threw away*), *Wifful* (*wishful?*), *sumfinoruvver* (*something or other?*). La deformación fonética da como resultado una nueva grafía y, en consecuencia, una nueva palabra: *dindledums* (*dandelions*).

Malformación de comparativos: *betterer* (*better*); *comforter* (*more comfortable*); *more wonderfuller* (*more wonderful*).

Algunas expresiones cercanas a la adivinanza: *wizout mine self* (*without myself*); el ya citado *sumfinoruvver* (*something or other*). Un párrafo como ejemplo:

«It's a good thing we's with oo, isn't it, Mister Sir?» said Bruno as we entered the field. «That big dog might have bited oo, if oo'd been alone! Oo needn't be flightened of it!» he whispered, clinging tight to my hand to encourage me. «It aren't fierce!» (Carroll, 1984: 501).

Otro:

«And let the Lesson be 'to try again'!», said Sylvie.

«No,» said Bruno with great decision. «The Lesson are 'not to try again'!» «Once there were a lovely china man, what stood on the chimbley-piece. And he stood, and he stood. And one day he tumbleded off, and he didn't hurt his self one bit. Only he *would* try again. And the next time he tumbleded off, he hurted his self welly much, and broke off ever so much varnish» (Carroll, 1984: 668).

Distintos aspectos más generales dignos de consideración:

El uso peculiar que Bruno hace de la gramática inglesa, que proporcionaría un interesante ejercicio de análisis en una clase de Inglés para extranjeros de nivel intermedio. Sigue aquí Carroll experimentando su ingenio lingüístico comenzado ya en los libros de Alicia con personajes como los Duck, Dodo, Eaglet, Mouse, March Hare, Mad Hatter, Dormouse, Footman, Chess Queens o Humpty-Dumpty.

El marco socio-familiar que contextualiza casi todos los episodios con los «dream children» como protagonistas: la relación de los dos hermanos casi siempre acaba con Sylvie recordándole a Bruno que tiene que estudiar las lecciones que ella misma le ayuda a repasar, impartidas por graves, locos y disparatados Professors que pululan por el texto. «Lesson», entonces, se convierte en el relato en instrumento lúdico para el ingenio verbal.

La afición innata de estos habitantes de Fairyland a inventar y contar historias, aunque el que las cuenta no haya pensado en el final, o, incluso, aunque les falte tema y comienzo, como le sucedía a Bruno inmediatamente antes de que se le ocurriera la historia de la figura de china. Los animales de todo tipo suelen poblar las historias que más les gustan, por eso el Professor será capaz, como con-

trapunto, de iniciar una, como él dice, sobre hechos y circunstancias, donde intervendrán como personajes una coincidencia, un pequeño accidente y una explicación tan vieja que se doblaba sobre sí misma y parecía más una adivinanza que una explicación.

La ambigüedad de estas «fairy creatures». Así como Sylvie es un personaje de una pieza, constante y unívoco, con una línea de conducta angelical, Bruno, por el contrario, introduce en el relato, aun dentro de su ingenuidad, una espontaneidad tan traviesa como fresca y divertida. En la continuación de la historia de la figura de china se pone de manifiesto. La simple y torpona Empress, que está presente también en la escena, encuentra ocasión para plantear, según el criterio del ubicuo narrador, «the first sensible question she had asked in all her life»: ¿Pero cómo volvió la figura a la chimenea después de caer?

«I put him there!», cried Bruno.

«Then I'm afraid you know something about his tumbling,» said the Professor. «Perhaps you pushed him?»

To which Bruno replied, very seriously, «Didn't pushed him *much* —he were a *lovely china man*,» he added hastily, evidently very anxious to change the subject.

Del desparpajo infantil también se sirve el autor para que la juiciosa y sabia Sylvie haga las debidas correcciones gramaticales a su hermanito Bruno, que a su vez disfrutará haciendo las pertinentes acotaciones lingüísticas al habla local del granjero del norte de Inglaterra (las cadencias dialectales justifican lo largo de la cita):

«Perhaps you can tell me where Hunter's farm is?» I said to the man, as he turned away from the house.

«I can *that*, Sir!» he replied with a smile. «I'm John Hunter hissel, at your sarvice. It's nobbut half a mile further —the only house in sight, when you get round bend o' the road yonder. You'll find my good woman within, if so be you've business wi' *her*. Or mebbe I'll do as well?»

«Thanks,» I said. «I want to order some milk. Perhaps I had better arrange it with your wife?»

«Aye,» said the man. «*She* minds all that. Good day t'ye, Master —and to your bonnie childer, as well!» And he trudged on.

«He should have said '*child*', not '*childer*',» said Bruno. «Sylvie's not a *childer*!»

«He meant *both* of us,» said Sylvie.

«No, he didn't!» Bruno persisted. «'cause he said '*bonnie*', oo know!»

«Well, at any rate he *looked* at us both,» Sylvie maintained.

«Well, the he *must* have seen we're not *both* bonnie!» Bruno retorted. «A-course I'm much uglier than oo! Didn'y he mean *Sylvie*, Mister Sir?» he shouted over his shoulder, as he ran off» (Carroll, 1984: 500).

También se sirve Lewis Carroll de Bruno y su irreprimible tendencia a expresar sus ideas con palabras que generalmente no están a la altura de su intención, para exhibir sus juegos malabares en los diferentes niveles de expresión lingüística. Cualquier ocasión es buena para el juego de palabras.

He aquí algunos de los *puns* y demás «word games» que Carroll elabora a partir de la espontánea ingenuidad de Bruno, generalmente:

«*Bonhommie*, is Ruminati<sup>o</sup>n!» puede llegar a ser «Bone-disease is Rheumatism!» Hace creer que cuando oye «year» entiende «ear». «Embarrassing» pronunciado por Bruno puede sonar a «umbrella sting». «Fellow» puede convertirse en «felon».

La palabra «preoccupied» es, a juicio de Bruno, una «hard word» y le suena de forma tan inquietante como «Porcupine».

Las «disadvantages» que el Professor ve en llevar la sobriedad al extremo se convierten para Bruno en «lizard bandages». ¿Pero tiene la sobriedad desventajas? El Professor dirá que los extremos son viciosos, y que incluso la sobriedad, que es cosa buena como la virtud, cuando se practica con moderación, puede ser vicio si se lleva al extremo. Un ejemplo lo deja claro: un hombre ebrio, lo cual es un extremo, ve doble; pero cuando está *extremadamente* sobrio, lo cual es otro extremo, verá una cosa donde realmente hay dos. Y eso es evidentemente una desventaja.

Bruno hace bien en no dar su nombre cuando se lo piden, porque, según se justifica, pueden quedárselo.

Y no le falta razón cuando a la pregunta «You're not more than seven, are you, dear?», responde: I'm not so many as *that*. I'm *one*.

También se sirve Carroll de sus Professors, con sus repuntes absurdos, para buscarle al lenguaje su punta cómica:

Cuando uno dice con toda seriedad y autoridad «the smaller animal ought to go to be *at once*» y el otro pregunte por qué «at once», responderá que «because he can't go at twice».

Si Bruno por una vez se excusa y dice «I'm afraid we've been very long in coming», su profesor se referirá con sorna a su estatura: «However you're very short now you're come: that's *some* comfort.»

La Empress le pide a uno de los professors que invente algo gracioso «just to put people at their ease». Cuando éste comienza con «This little boy...», tendrá que aclarar, ante las protestas de Bruno porque se hagan chistes a su costa, que se trataba de «a Ship's Buoy», y como hombre de recursos continuará dirigiéndose al público: «Learn your A's! Your B's! Your C's! and your D's! *Then* you'll be at your ease!» (Carroll, 1984: 634).

## 6. La voz del narrador

El lector de los libros de Alicia ya está acostumbrado a sentir muy cercana la voz del narrador, que afloraba en apartes, explicaciones y comentarios, brevísimos y entre paréntesis, generalmente, y que establecían un sutil vínculo de entendimiento extratextual. En los libros de *Sylvie y Bruno*, el narrador abandona el susurro para dar a su voz tonos de normalidad y convertirse en una presencia constante, con más o menos papel según las circunstancias.

Todo un reto tuvo que suponer para Lewis Carroll el asegurar la presencia del narrador como un personaje más en la compleja variedad de planos narrativos del texto. Echaría mano de un recurso mágico, «an invention of my own», como diría su genial White Knight, que dotara a su narrador de una sensibilidad especial, la «eerie-ness», un toque élfico, que le permitiría acompañar a las hadas en su reino sin ser hada, en los territorios de Outland y Fairyland. Esa polivalencia le confiere al narrador unas potencialidades que ni él mismo acierta a comprender en ocasiones, lo que hace que el texto quede entonces contagiado de esa misma perplejidad y admiración.

«I missed the pleasant friend [...] the sympathy which gave to one's ideas a new and vivid reality: but, perhaps more than all, I missed the companionship of the two Fairies —or Dream-Children, for I had not yet solved the problem as to who or What they were— whose sweet playfulness had shed a magic radiance over my life» (Carroll, 1984: 473).

Por eso, en algún momento apelará al lector en demanda de comprensión, con lo que Carroll añade al yo narrativo que emite el texto un tu, destinatario del mismo, para completar el circuito comunicativo.

El tránsito entre el mundo real y el universo élfico viene sugerido por un estado de inconsciencia muy relacionado con el sueño, sobre todo en los primeros estadios del texto. Después, a medida que éste se va alargando, el narrador parece adquirir más familiaridad y destreza para cruzar las fronteras de los reinos.

Carroll emplea una suerte de claves para marcar ese tránsito: generalmente una palabra o una frase. Tiene un efecto similar al de una palabra dicha en sueños: despierta al soñador y sigue teniendo un sentido onírico hasta que el estado de consciencia viene a dar otro sentido real a la situación. Leemos «It was a shame» como fórmula que el narrador escucha en sueños y en vigilia, pronunciadas por la misma voz, la de Sylvie. En otra ocasión, la clave es un portazo: en un reino es la «golden gate» que conduce a Fairyland y que no le está permitido traspasar al narrador; y en el otro, en el terreno, es el portazo en casa del doctor Forester. En algún otro ejemplo, no deja pasar Carroll la oportunidad de cargar la tinta irónica, como cuando la llamada a golpes sobre la puerta, al acabar un capí-

tulo, son el efecto de la rabia de Uggug convertido en cerdo, mientras en el comienzo del siguiente, ya en el plano real, es la landlady del narrador pidiendo permiso para entrar.

Una variante más del recurso de las polivalencias que tanto prodiga Carroll como recurso narrativo en los libros de *Sylvie and Bruno* es la ambivalencia o doblez de algunos personajes, lo que dota al texto de nuevas vías de sugerencias. Sylvie es el personaje que mejor encarna esta faceta, y es capaz de contagiar su magia a los demás. «We lapse very quickly into nonsense», le dice el narrador a Sylvie, como comentario final a una conversación un tanto absurda; la misma frase que, en el mundo real, han oído los contertulios en la casa de Lady Muriel, por lo que ésta, ya comenzando el capítulo siguiente, que lleva por título «Crossing the Line», se dirige al narrador con toda intención: «Let us lapse back again. Take another cup of tea? I hope *that's* sound common sense?». Si este episodio abunda en lo comentado en el párrafo anterior, también es ilustrativo de cómo suceden las cosas en la frontera entre los dos reinos: el élfico y el terreno. El narrador se da cuenta de que su conversación con Sylvie y las demás hadas de su entorno sólo ha durado un par de segundos (por efecto, sin duda, del reloj mágico del profesor). Y en lo mismo incidirá el extraño comentario del doctor, poco después: «We've been there just *twenty minutes*,» he said, «and I've done nothing but listen to you and Lady Muriel talking: and yet, somehow, I feel exactly as if I had been talking with her for an *hour* at least!» (Carroll, 1984: 421). Carroll deja insinuadas las siguientes conclusiones, al margen de la afición del narrador al té y a la sensatez que a ésta se le atribuye:

Lady Muriel ha compartido la sensibilidad de Sylvie y ha participado de alguna manera en las situaciones producidas en Fairyland.

El tiempo en Fairyland tiene una medida distinta a la del mundo real y la clave de relación e intersección entre éste y aquél hay que situarla, según el texto, en el mágico reloj.

Algunos personajes dotados de «eerie feeling», como el narrador y Lady Muriel, asumen las situaciones con total normalidad.

Los personajes ajenos al reino de las hadas también quedan afectados, en algún sentido, de la magia que llena el aire. Por una parte, el contraste de temporalidad les produce desorientación, pero por otra, experimentan el goce y disfrute de una *experiencia superior inexplicable*.

Así de compleja es la cosmología que rige en los libros de *Sylvie and Bruno*. Los supuestos de la misma quedan más cerca de la insinuación que de la explicación o, como diría el Professor en su cuento de sucesos e incidencias, se da una explicación tan doblada sobre sí misma que más parece una adivinanza.

La prolongación del espíritu élfico de Sylvie en Lady Muriel está insinuada repetidamente en el texto, siempre ahondando en los sentimientos de simpatía y

compasión que los dos personajes comparten hasta límites que hacen peligrar la credibilidad. Un ejemplo: El comentario de Sylvie ante la liebre muerta «Oh, my darling, my darling! And God meant your life to be so beautiful!» dejará perplejo al narrador, cuando se lo escucha, palabra por palabra, a Lady Muriel como expresión de dolor por la muerte del doctor. Y así lo manifiesta:

Had some mysterious influence passed, from the sweet fairy-spirit, ere she went back to Fairyland, into the human spirit that loved her so dearly? The idea seemed too wild for belief. And yet, are there not «*more things in heaven and earth than are dreamt of in our philosophy*» (Carroll, 1984: 617).

En el mismo capítulo que sucedía lo anterior y que lleva el significativo título de «A Fairy-Duet», un par de páginas más adelante, la misma Lady Muriel plantea al narrador la pregunta que el lector querría haberle hecho a Lewis Carroll: «Do you believe in Fairies?» La respuesta del narrador suena a Lewis Carroll e incluso a Charles L. Dodgson. Dice que todo depende de lo que se entienda por «creer». Si es creer en la *posible* existencia, la respuesta es sí, pero habría que aportar *pruebas* de la *existencia real*. ¿Puede aprobarse como real algo que *a priori* no es imposible? Y en el caso de que existieran, pregunta Lady Muriel, ¿qué lugar ocuparían en la creación? ¿Y qué grado de responsabilidad tendrían? ¿Tendrían capacidad de pecar? En un intento de hermanar la fantasía con la teología, dirá el narrador que algún grado de raciocinio tendrían, e incluso cierto sentido moral, por lo que negarles a tales seres libre albedrío sería un absurdo. Y seguirá alargando hipótesis, dibujando analogías e imaginando argumentos que no acaban de sacarle la respuesta categórica que Lady Muriel, por lo que ésta sanciona: «But these are only reasons for not *denying*.»

La ambigüedad de Carroll que tan claramente parece proyectarse en el discurso del narrador da al texto un tono que oscila entre la especulación trascendente y los juegos simplemente verbales, entre la narración de episodios fantásticos como posibles y la posibilidad de una narración que se mueva libremente por espacios que no admiten límites. En esa ambigüedad reside su grandeza y su miseria. Ahí se ha apoyado la crítica, las editoriales y el gusto de los lectores, para que los libros de *Sylvie* y *Bruno* hayan pasado perdidos en los estantes de las bibliotecas la mayor parte de su existencia. Quizás el tiempo ha seguido el juego del narrador, cuando jugaba a hacerse invisible a Sylvie, Bruno y los demás, y éstos, tratando de encontrar al dueño de la voz, que oían pero no veían, revolvían los libros de la biblioteca por si aparecía entre sus hojas. En las bibliotecas han quedado olvidados durante mucho tiempo. Últimamente, acaso porque la crítica se muestre más favorable a experimentos textuales más complejos, si son imprescindibles para ahondar en los misteriosos vericuetos de una vida tan rica como la de Lewis Carroll, los libros de *Sylvie* y *Bruno* vuelven a editarse y a traducirse. Puede incluso apreciarse

como ocurrencia inteligente, dentro de una moderna perspectiva del análisis textual, el ingenioso juego que el autor propone a sus lectores tras la lectura del texto, aunque aquél quede planteado de antemano en sus prefacios correspondientes. Una de esas invitaciones al análisis textual consiste en descubrir qué añadido de tres líneas hubo de introducir el autor en un episodio determinado para que éste quedara más creíble. Otra tiene que ver con la «Gardener's Song»: se trata de descubrir cuáles de las ocho estrofas se adaptaron al contexto, y cuál o cuáles exigieron que el contexto se adaptara a ellas. En una tercera, adelanta a sus lectores, «to exercise their ingenuity», unos paralelismos concretos que se dan en el texto para que aquellos descubran cuáles fueron intencionales y cuáles accidentales.

Estos puzzles, como él los llama, son el efecto de una mente inclinada irreprimiblemente a la representación del *homo ludens*, pero también del genio que descubre y experimenta constantemente con los secretos que esconden las palabras. En estos juegos, además, trasciende las meras palabras y las frases para buscar significados en contextos más amplios donde la coherencia narrativa pueda encontrar apoyo y justificación. Esto es, sin duda, un aliciente para que los textos de Lewis Carroll sigan teniendo nuevos lectores e incluso puedan servir de ejercicio para interesantes análisis dentro de la lingüística del texto.

## 7. Final feliz

Si en el poema «Dreams that elude the Maker's frenzied grasp» los versos centrales evocan a una madre muerta, que ya no podrá seguir cuidando a su hijo, hace también una descripción de Sylvie como guardiana y madre que deja el peso de dolor en un feliz equilibrio. La guía maternal que Bruno encuentra en su hermana Sylvie a lo largo de todo el relato tiene un significado que trasciende la mítica referencia al amor en el marco edénico de un espacio naturalmente bueno. El escritor ilustra así sus sentimientos tras producir una obra que sospecha será el postrer comunicado con su público. Y, además, que sus libros y sus criaturas tendrán que enfrentarse a su propia historia, al margen de su hacedor, que ya ve la muerte cerca. Los libros de *Sylvie and Bruno*, como ya se ha dicho, tienen, sin embargo, más de la celebración de un encuentro con las hadas que de la amargura del final de la vida. Brindan pues un final feliz, sin pretender preterir el tono melancólico propio de toda despedida.

La historia alcanza final feliz en todos sus planos, o casi todos, lo que establece un paralelismo no tan lejano —al fin y al cabo Shakespeare ha aparecido citado con cierta frecuencia— con las comedias finales del bardo de Stratford. Lo que confirma el objetivo íntimo de Carroll de desarrollar «some thoughts that may prove not wholly out of harmony with the graver cadences of Life.» Veamos.

La conspiración del Sub-Warden y su entorno contra su hermano, el Warden, cuando éste se hallaba ausente, no sólo no acaba en castigo ejemplar contra los conspiradores, cuando vuelve el legítimo Warden, sino que magnánimamente consiente que su hermano y esposa alcancen la categoría de Emperor y Empress, respectivamente, mientras él se conforma, después de haber sido nombrado King of Elfland, a donde regresará con sus hijos, con disfrutar de la felicidad que le rodea.

Los «dream children», Sylvie and Bruno, como huérfanos en busca del cariño paternal y marginados del poder, encuentran al final a su padre, el Elfin-King, que se había dejado ver en figura de mendigo.

Otro «dream child», el regordete Uggug, el hijo de los Sub-Wardens, que, cuando éstos alcanzan la categoría de emperadores, es referido con el irónico título de «His Imperial Fatness», es el único que altera el orden en ese marco de felicidad. El príncipe aquí queda convertido en un puerco-espino. Pero así tenía que ser, tratándose de un hijo malcriado. Por boca del Elfin-King sabemos el diagnóstico: «No use, no use!... Loveless, loveless.»

La palabra clave en la conclusión de las historias es «amor», como cantan Bruno y Sylvie en su «Song of Love».

En la historia real, el doctor Forester vuelve a la vida (el mismo tema de Shakespeare en *A Winter's Tale*), tras el malentendido que había originado que se le diera por muerto (el último capítulo lleva el título «Life out of death»), quedando otra vez atado el vínculo de amor con Lady Muriel. Y el dolor del narrador por la pérdida de su mejor amigo queda transformado en gozo: ya había hecho Carroll, por boca del narrador, profesión de confianza en quien maneja los hilos de la trama humana, cuando la tragedia parecía poner un nubarrón sobre el horizonte de la felicidad de la pareja: «God's purpose never fails!»

Visión integradora en el dominio de las religiones. El escritor pone en labios del Earl Muriel la expresión de un pensamiento, que seguro traduce también el de Lewis Carroll. Se refiere a lo delgadas que son las barreras que separan a las distintas religiones cristianas, cuando la persona ha de enfrentarse a los hechos de la vida en los momentos en que la muerte se muestra como realidad cercana.

## 8. Conclusión

Sin los libros de *Sylvie and Bruno* el concepto final que quizás hubiera quedado de Lewis Carroll, del contenido y significado de sus libros, al margen de su faceta lúdica y su afición a explorar los significados ocultos de las palabras, habría sido el absurdo un tanto amargo que escenifican la mayor parte de los animales que pueblan sus relatos. Esa impresión encontraría una referencia, no

importa que no sea explícita, en un cierto pesimismo de las mentes religiosas del victorianismo ilustrado que vendría provocado por una nueva visión de la vida y la naturaleza tras los descubrimientos de Darwin. Con su última obra narrativa, Carroll intenta construir una visión positiva de la vida y sus misterios que redondee la línea de su narrativa y deje un sentido de orden en el universo de sus creencias y convicciones. Al final, la clave es el amor, viene a decir.

### Referencias bibliográficas

- BLOOM, H. (ed) (1987): *Critical Views on Lewis Carroll*, New York, Chelsea House.
- BURGESS, A. (1987): «El 'sinsentido'», *EL PAÍS*, Diario de Madrid, 15-16, 11 de Octubre.
- CARROLL, L. (1984): *The Penguin Complete Lewis Carroll*, Harmondsworth, Penguin.
- (1992): *Alice in Wonderland* (Edited by Donald J. Gray), New York, W. W. Norton & Company, Inc.
- (1995): *The Complete, Fully Illustrated Works* (with introduction by Edward Guiliano), New York, Gramercy Books.
- COHEN, M. N. (1995): *Lewis Carroll: A Biography*, Basingstoke, MacMillan Press Ltd.
- DUSINBERRE, J. (1998): *Alice to the Lighthouse* (Children's Books and Radical Experiments in Art), Basingstoke, Macmillan Press Ltd.
- ELWYN-JONES, J. y GLADSTONE, J. F. (eds) (1997): *The Essential Alice*, Basingstoke, Macmillan Press Ltd.
- (1998): *The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*, Basingstoke, Macmillan Press Ltd.
- GORDON, C. (1982): *Beyond the Looking Glass*, London, Hodder & Stoughton.
- GRAY, D. J. (1992): «Backgrounds to Alice in Wonderland». En *Alice in Wonderland*, (Carroll, L.). GRAY, D. J. (ed.), 237-408, New York, W. W. Norton and Company.
- GREEN, R. L. (1986): «Introduction». En *Alice's Adventures in Wonderland*. Carroll, L., IX-XXVII, Oxford, O. U. P.
- GUILIANO, E. (ed.) (1982): *Lewis Carroll: A Celebration*, New York, Clarkson Potter.
- HUNT, P. (ed) (1990): *Children's Literature: The Development of Criticism*, London, Routledge.
- (ed) (1992): *Literature for Children: Contemporary Criticism*, London, Routledge.
- LEAR, E. (1994): *Complete Nonsense*, Ware, Herts., Wordsworth Editions Ltd.
- NESTARES, M. C. (1977): «Alice's Adventures in Wonderland o la destrucción del mundo real», *Estudios de Filología Inglesa (EFI)*, 55-63, núm. 3, enero, Granada.
- PRAGA TERENCE, I. (1981): «El Jabberwocky», *ES (English Studies)* (Universidad de Valladolid), 117-171, Septiembre.

- (1983): «The Humour of L. Carroll», *Literary and Linguistic Aspects of Humour*, Proceedings of Vth AEDEAN Conference, 199-203, Sitges (Barcelona).
- RACKIN, D. (1982): «Blessed Rage: Lewis Carroll and the Modern Quest for Order». En *Alice in Wonderland*, (Carroll, L.). GRAY, D. J. (ed.), 398-404, New York, W. W. Norton and Company.
- SANZ GONZÁLEZ, F. (1996): «Do cats eat bats or do bats eat cats?: el juego de la doble realidad en *Alice's Adventures in Wonderland*, de L. Carroll», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 8, 281-284.
- (1997): «The riddle with no answer: El sentido del sinsentido en *Through the Looking-Glass*, de L. Carroll», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 9, 227-248.
- SEWELL, E. (1952): *The Field of Nonsense*, pp. 116-129, London, Chatto and Windus.
- TUCKER, N. (1984): *The Child and the Book: A Psychological and Literary Exploration*, Cambridge University Press, (1981).
- WIDDOWSON, H. G. (1992): *Practical Stylistics*, Oxford University Press.
- WILSON, E. (1967): «C. L. Dogson: The Poet-logician», *The Shores of Light*, 543-544, New York.
- WOOLLCOTT, A. (1984): «Introduction», *The Penguin Complete Lewis Carroll*, Carroll, L., 1-8, Harmondsworth, Penguin.