

*The riddle with no answer:
El sentido del sinsentido
en Through the Looking-Glass, de Lewis Carroll*

Félix SANZ GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

«What sort of things do *you* remember best?» Alice ventured to ask.
«Oh, things that happened the week after next», the Queen replied in a
careless tone. «For instance, now.» (*Through the Looking-Glass*).

Resumen

Tras contextualizar *Through the Looking-Glass* como una continuación de *Alice's Adventures in Wonderland*, se trata de analizar la obra siguiendo diferentes líneas que tocan aspectos tan propios de Carroll y su escritura humorística como los juegos de palabras, invención de términos o sus estrategias expresivas o significativas centradas en la ambigüedad y el sinsentido.

PALABRAS CLAVE: *Literatura infantil, escritura lúdica, juego de palabras, sinsentido, ambigüedad.*

Abstract

Through the Looking-Glass is set in context as a continuation of *Alice's Adventures in Wonderland* and then its study is carried out following different lines of analysis which cover different Carrollean aspects including humorous or playful writing, word games, puns, word blends, as well as nonsense and ambiguity as expressive and meaning strategies.

KEY WORDS: *Children's literature, playful writing, word-games, nonsense, ambiguity.*

1. Introducción

El lector que emprende la lectura de *Through the Looking-Glass and what Alice found there* (1871) que ése es el título completo, después de haber leído *Alice's Aventures in Wonderland* (1865) tiene ya asumido todo el rico escenario de fantasía donde Lewis Carroll sitúa a sus criaturas. Juega, por lo tanto, con una ventaja no desdeñable, y si, además, disfrutó con las aventuras de Alicia en el primer relato, al momento empezará a disfrutar los mismos placeres ya gozados. Y no tiene por qué ser una barrera la edad, cualquiera que ésta sea. Siempre se ha considerado a los libros de Alicia literatura infantil, pero es evidente que proporciona tanto o más solaz y entretenimiento al público adulto. Ésa es, por otra parte, una de las cualidades que para muchos críticos no debe faltar en los libros para niños para que éstos cuenten como literatura grande, o como literatura simplemente, sin adjetivos.

Es verdad que se aviva la nostalgia al recordar personajes tan entrañables como el escurridizo White Rabbit, la March-Hare, el Mad-Hatter, la zaparrastrosa Duchess, la Mock-Turtle, la Queen of Hearts y su manía de que todo el mundo es reo, en un momento o en otro, de que le corten la cabeza, o el ingenioso y evanescente Cheshire-Cat, capaz de desaparecer de la vista mientras permanece su sonrisa, y la comparsa de las cartas de la baraja, para cerrar la galería de tan disparatados entes de razón (o sin razón). Pero, en compensación, aparecen otros compañeros de aventuras no menos singulares: Humpty Dumpty, el León y el Unicornio, Tweedledum y Tweedledee, el tragicómico White Knight y sus problemas para mantenerse erguido sobre su caballo entre todos los cachivaches de su propia invención, o la White Queen y la Red Queen jugando a ser malvadas y a ingeniar tretas contra la pobre Alice, y para terminar, el coro de las demás piezas del ajedrez.

Todo puede esperarse cuando la inquieta Alice adopta como instrumento epistemológico para remover la realidad la palanca tan eficaz como sugerente del «let's pretend», un «supongamos» capaz de abrir hipotéticas puertas cerradas y poner base lógica a las fantasías más descabelladas. «Let's pretend we're kings and queens» le había propuesto Alicia a su hermana mayor, como clave para comenzar uno de tantos juegos, y ésta, con una mente más inclinada a lo tangible y verificable había replicado (como quien echa mano de la tabla de multiplicar o se aferra al plural literal de la frase, que viene a ser lo mismo) que eso no podía ser, pues ellas eran sólo dos. Alicia, que tiene recursos para todo, esquivaría el argumento lógico diciéndole a su hermana que ésta puede hacer el papel de uno, mientras ella se reserva el de los demás. También podemos imaginar el sobresalto de su victoriana niñera, cuando de golpe se ve arrastrada al juego o quizá invitada al inquietante paraíso de la niña: «Nurse!

Do let's pretend that I'm a hungry hyaena, and you're a bone». (Carroll, L., 1992: 110, edición a la que se refieren todas las demás citas del texto). ¿Aceptaría la niñera el juego?

2. Los gatos aman la poesía

Si en *Alice's Adventures in Wonderland* era el «mundo subterráneo» (Carroll, L., 1985) el que proporcionaba un original marco a los fantásticos episodios de Alicia, en *Through the Looking-Glass*, es el espejo y el misterio de la intangible realidad que en él se crea y que tanta fascinación ejerce en la niña los que originan las aventuras que aquí se narran. Si allí el camino para cambiar de dimensión era la caída interminable por el pasadizo vertical, aquí se emprende un camino que nos lleva a lo que está detrás, a lo que no se ve. Cambia pues el marco, y gran parte del cuadro. Se repite la misma estructura onírica del libro anterior. Y de nuevo el afán del autor por esconder las claves de su juego. El desenlace del relato queda marcado por el despertar de Alicia, cuando el comienzo del mismo sólo viene insinuado que esté originado en el sueño: «Alice was sitting curled up in the corner of the great armchair, half talking to herself and half asleep» (p. 107). Es posible también que el sueño quede simbolizado en el ovillo de estambre enmarañado que Alicia ha tratado, una y otra vez, de arrebujar, y Kitty, su gatito negro, se ha encargado de rebujar, por lo que éste se lleva la reprimenda. Se nos presenta en los comienzos, en esa reprimenda, una sentencia, o un culpable, al menos, sin juicio; al contrario de lo que acontecía al final del libro anterior, donde se relatava un juicio que venía a resolverse sin culpable y sin sentencia.

El otro extremo del sueño está más claro. El despertar viene desencadenado por una experiencia muy desagradable que Alicia no parece poder aguantar. Como sucedía en *Alice's Adventures in Wonderland* en el disparatado juicio por el robo de las tartas, ahora es en el transcurso del no menos disparatado banquete en que se celebra que Alicia ha alcanzado su corona de reina, tras haber completado su recorrido como peón sobre el tablero del ajedrez. Allí Alicia se rebelaba contra las fuerzas vivas de su sueño con el grito de «You're nothing but a pack of cards!», provocando un revuelo de naipes; incluso podía leerse en ese grito un gesto de rebelión contra su creador, ya que, aunque entre paréntesis, se nos dice en el relato que para entonces Alicia ya había alcanzado su estatura normal o, más explícito en el original, «to her full size», y en esas circunstancias, se nos viene a decir, no es posible continuar en el paraíso de los sueños o incluso en el de la niñez. Algo similar sucede en la conclusión de *Through the Looking-Glass*. Aquí se pone fin al banquete de locos donde todas

las piezas de la cubertería llegan a cobrar una vida propia y singular, y amenazante por momentos, mientras la risa de las dos reinas se une a la tortura. La Red Queen acaba siendo zarandcada, sin oponer resistencia, en las manos de Alice. Ahora la niña no necesita aumentar su estatura para que las cosas vuelvan a recobrar sus justas proporciones. Es la Reina la que en las manos de Alicia va disminuyendo de tamaño hasta perder incluso su identidad, para quedar convertida en Kitty, el gato negro. La narración se contagia también de ese proceso de degradación: el capítulo del zarandeo (los dos libros de Alicia están divididos en doce capítulos cada uno) es el décimo, se titula explícitamente «Shaking» y se compone de seis líneas. El undécimo se titula «Waking» y está compuesto por una sola frase de media línea. Sin contar, claro está, el espacio ocupado, en uno y otro capítulos, por las ilustraciones de Tenniel, inseparables del texto en todas las ediciones. La simbología se alarga siempre abierta al juego en manos de Lewis Carroll.

No cabe duda de que todo ha sido un sueño, aunque a Alicia le lleve su tiempo reconocerlo. Pero Carroll sigue jugando con el relato y con el lector, dejando el interrogante que sirve de título al capítulo «Which dreamed it?» Puede haber sido el sueño de Alicia o, según la última pista en que el autor da una vuelta de tuerca más a su retorcido ingenio, el del Red King. Kitty debe de saberlo, ya que en el esquema de equivalencias trazado por Alicia el animal, en su supuesta identidad de reina al otro lado del espejo, formaba matrimonio con el Rey Negro. Pero la pregunta le deja indiferente. Si Alicia lamenta que Kitty no la haya acompañado en sus aventuras del otro lado del espejo es porque allí ha tenido la oportunidad de oír mucha poesía, y ella está segura de que también el gato la habría disfrutado.

En un marco onírico, se vislumbra una estructura lúdica marcada por un juego popular y animada por sus personajes, como sucedía en el primer libro de Alicia. Si allí era la baraja y algunas de sus figuras, en el segundo libro es el juego del ajedrez y sus figuras más representativas. Alicia avanza de la mano de la Red Queen hasta la colina desde donde divisa un campo «marked out just like a large chess-board [...] It's a great huge game of chess that's being played all over the world» (p. 126). Y muestra deseos de participar ella también, aunque sea como peón, con la intención de llegar a reina. La Reina Negra le concede ser un peón blanco y le explica las reglas de juego: será reina al alcanzar el octavo cuadro; que pasará muy rápidamente por el tercer cuadro, en tren, para más datos; que el cuarto pertenece a Tweedledum y Tweedledee; el quinto está constituido por agua, principalmente; en el sexto se las verá con Humpty Dumpty; en el séptimo, que es todo él un bosque, contará con un guía, the White Knight; y en el octavo se convertirá en reina y lo festejará con las otras reinas. Ésos son los hitos por los que discurre la línea argumental.

La atmósfera que se respira en *Through the Looking-Glass*, a diferencia del primer libro de la serie de Alicia, es un tanto sombría, y los primeros tonos ya quedan marcados en el poema que sirve de introducción:

.....
A tale begun in other days,
When summer suns were glowing,
.....
Whose echoes live in memory yet,
Though envious years would say «forget».
.....
And though the shadow of a sigh
May tremble through the story,
For «happy summer days» gone by,
A vanish'd summer glory—
It shall not touch with breath of bale
The pleasance of our fairy-tale.

El poema se entiende mejor si se tiene en cuenta que el segundo nombre de Alice Liddell, la Alice de carne y hueso que inspiró los relatos, era Pleasance y ya no tenía siete años, sino dieciséis y medio, en 1871, aunque la Alicia de *Through the Looking-Glass* esté todavía en los siete y medio (Gray, 1992: 103). Probablemente esa diferencia de edad de la niña es la causa de que las cosas y la base que las inspiran hayan variado. La niñez y el idealizado paraíso que se le atribuye van quedándose en la distancia, y en la mente de Dogson-Carroll provocan sentimientos contradictorios. El escritor y poeta, Lewis Carroll, sigue regando el jardín de su fantasía infantil («childhood's nest of gladness»), mientras el hombre —clérigo y profesor de Lógica y Matemáticas— percibe a Alicia más cercana a la realidad adulta. También aquí el pasado es un tiempo mejor: «Dreaming as the days go by, / dreaming as the summers die». De ahí al calderoniano aforismo que sitúa a la vida en el reino de los sueños hay un solo paso, que Carroll no se resiste a dar para cerrar el poema, que a su vez cierra el relato: «Life, what is it but a dream?».

A poco que el lector se adentra en la lectura del segundo libro de Alicia, percibe una atmósfera menos idílica, más sombría. Así lo ha notado y explicado Peter Coveney:

The book retains the intelligence of the *Adventures in Wonderland*. Alice remains the vehicle for Carroll's sensitive commentary. But the tone is perceptibly sharper. The humour is more sardonic. There is more merciless, embittered ridicule. The dream takes on a quality of horror. The note of frustration is struck more insistently» (1967: 333).

Ilustra su argumentación P. Coveney con dos episodios. El primero se refiere a la tienda en que Alicia se ve sorprendida por la variedad de los objetos más curiosos sobre los distintos estantes, siendo lo más extraño y sorprendente que, cuando Alicia se acercaba a un estante para examinar más detenidamente lo que ahí se contenía, éste aparecía completamente vacío, provocando el consiguiente sentimiento de frustración en ella. El segundo episodio nos sitúa a Alicia navegando entre juncos, y nos confirma que el autor hace tema de la frustración que produce un mal sueño como el que se narra. Alicia va cogiendo juncos para hacer un gran manojo, pero los más llamativos y hermosos siempre quedan fuera de su alcance (en una nueva versión de mitos clásicos), por más que intente llegar a ellos («the prettiest are always further!»); incluso observa que los que ya ha cogido comienzan a debilitarse y marchitarse apenas están en sus manos, y llega a pensar que puede haber un intencionado y oculto propósito contra ella, la mano oculta de una hada maligna: de éstas que no suelen faltar en cualquier *fairy tale* que se precie. Lo mismo puede probarse con el largo poema «The Walrus and the Carpenter», donde se desarrolla un humor más agrio que dulce, negro sin paliativos en su final. O en el episodio del compartimento del tren, donde la pesadilla tiene ribetes de sádico horror. También N. Tucker (1984) destaca ese carácter perturbador en varios pasajes del relato.

En vista de la estrechez de los tiempos que corrían y la extraña, mejor habría que decir misteriosa, personalidad del autor, Carroll ha dejado sus obras abiertas incluso para curiosos y malintencionados que se adentran en ellas cargados de morbosas intenciones. Así no pocos escritores y críticos se han acercado a sus páginas para escarbar en su prosa a la busca de indicios que confirmen sus ideas preconcebidas o que ilustren las filosofías psicológicas más de moda, o de última hora. Y siempre han encontrado material que llevarse a sus argumentos, todo hay que decirlo.

3. Lenguaje a millón cada palabra

Pocos escritores de ficción, y menos aún de literatura fantástica, han dejado en sus obras pruebas más evidentes de un profundo dominio del lenguaje como el autor de los libros de Alicia. Y no sólo en lo atinente a la irreprochable contrucción de frases, es decir la corrección gramatical. Su dominio y perfección de empleo se manifiestan con más notoriedad en el uso de la lengua en situaciones concretas, en las que los resortes comunicativos del lenguaje —decir y significar— quedan resaltados hasta la apoteosis o, por el con-

trario, reducidos a dejar al descubierto sus carencias. F. R. Palmer (1990: 4) lo ha sintetizado admirablemente en una frase:

«It wasn't what he said, but what he meant. Lewis Carroll made play with the difference between saying and meaning [in his books]».

También lo había expresado Carroll muy gráficamente en *Alice's Adventures in Wonderland*, en la situación en que Alicia y el Sombreroero se enzarzan en una de tantas discusiones a lo largo del Mad Tea-Party: «the Hatter's remark seemed to her to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English» (p. 56). Y todo ello con una intencionalidad lúdica que gratamente evita en cada situación que el tono de amable ironía se pierda en moralismos, aunque fueran de la mano de la retórica, o en tentaciones banales de autocomplacencia. El autor estaba, sin duda, persuadido de que el lenguaje no escondía secretos para él y de que en sus manos se alargaba o encogía, se enderaba o retorció, según las necesidades de la situación, como la cera más dúctil.

No ha de sorprender entonces que sus obras, los libros de Alicia fundamentalmente, hayan proporcionado a los lingüistas y demás estudiosos del lenguaje fuente inagotable de donde sacar los más adecuados ejemplos para ilustrar sus teorías, sobre todo en el efecto producido tras un empleo intencionadamente lúdico del lenguaje que arranca muy frecuentemente de la desviación de la norma. En un hojear somero de libros de lingüística textual y semántica más a mano, han aparecido referencias, alusiones o citas más o menos abundantes en las siguientes obras, de las que se da información sólo como ligera indicación de que el lenguaje en Carroll tiene una dimensión que trasciende la meramente instrumental:

- R. de Beaugrande y W. Dressler (1981) en cuatro o cinco ocasiones recurren a los textos de Carroll para extraer ejemplos de violaciones de los principios que constituyen su *Lingüística del Texto*, tales como el Principio de Cooperación de Grice, el de violación del conocimiento típico (Informatividad), el de la causa y el efecto, el de continuidad, o, en otro orden de cosas, la evaluación de la situación según criterios de normalidad («salience subsequently downgraded into a predictable standard») o la relación entre el dominio social y el rango dentro de una escala cuando se trata de elegir entre distintas opciones.
- M. A. K. Halliday y R. Hasan (1990) extraen ejemplos de los textos de Carroll para casi todos los puntos que entran en su análisis de la Cohesión de la Lengua Inglesa, por lo que los lúdicos y frescos textos (más de cincuenta) del creador de Alicia pueblan las páginas de su influyente

tratado. Esa masiva presencia es la prueba más eficiente sobre el punto que estudiamos.

- J. R. Hurford y B. Heasley (1990) se apoyan en el concurrido pasaje de Humpty Dumpty sobre el significado de las palabras (y cómo éste puede estar condicionado por el poder que ejerce el hablante), para explicar que «the aim of serious semantics is to explain and clarify the nature of meaning», lo que establece «a different literary genre from *Through the Looking-Glass*» (1990: 2). De este famoso fragmento se sirven para hacer un ejercicio de localización de los distintos sujetos que tiene el verbo inglés «mean» en las numerosas veces en que éste aparece ahí.
- F. R. Palmer (1990) parte de uno de los frecuentes comentarios del escritor victoriano que establecen una línea de separación entre lo que se dice y lo que se quiere decir, como ya se ha visto, para explicar uno de los puntos básicos y definitorios en todo tratado de Semántica.
- H. G. Widdowson (1992), en un tratado más centrado en la epistemología literaria que en la lingüística, también trae a cuento el episodio de Humpty Dumpty para fundamentar la metodología que ha de guiar toda aproximación a un poema que se realice con fines didácticos. ¿Tiene el poema un significado propio y, en consecuencia, una interpretación propia, o, siguiendo el principio establecido por el enigmático Humpty Dumpty de que las palabras significan lo que decide el que tiene el poder en cada situación, tiene una interpretación distinta según cada lector?

Veamos un ejemplo del ingenio de Carroll aplicado a la lingüística. Aquí Carroll pone las palabras y él es el que tiene el poder para que signifiquen lo que quiere. Tomamos pie del ejemplo para extendernos en un análisis por menorizado. Es un poema que el Rey de Corazones manda leer al Conejo Blanco como prueba inculpatória, al final de *Alice's Adventures in Wonderland*:

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

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

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

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

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

Don't let him know she liked them best,
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me». (pp. 94-95)

¿Qué sucede con este poema que hace saltar todas las alarmas de la comprensión a medida que se lee, por más cuidado que se ponga en su lectura, siguiendo la grave observación metodológica del King of Hearts: «Begin at the beginning [...] and go on till you come to the end: then stop» (p. 94)? El lector tiene la sensación de que ha perdido la ayuda del contexto y vuelve atrás para recuperarlo. Veamos. El White Rabbit, que actúa como secretario en el juicio de las tartas, presenta un papel que acaba de coger del suelo. Parece ser una carta escrita por la prisionera (the Knave of Hearts) y dirigida a alguien, pero en realidad no tiene destinatario, ni nada escrito por fuera. Resulta, después, que no es una carta, sino unos versos, y que no es la escritura de la prisionera, la Sota de Corazones, lo que ésta corrobora ante el Rey, empeñado en encontrar pruebas contra ella y convencido de que miente. El Conejo Blanco termina por leer los versos. Ése es el contexto, pero la perplejidad continúa.

El puzzle semántico está bien construido. Es desconocido el autor de los versos, así como el destinatario. En consecuencia, hay unas palabras, pronombres personales, *I / me* (el productor del texto) y *you / yourself* (el interlocutor o destinatario) que quedan vacías de significado. Hay además otros pronombres: *they / them, she / her, he / him, we / us*, que resultan incomprensibles. Se cuefa también un enigmático *it*, sin contar otros numerales: «*two, three or more*»; dos posesivos, *mine* y *my*, pronombre el primero, adjetivo el segundo; y para terminar la cuenta, un *this* y *all the rest*. Carroll ha contruido un texto en que el principio de «continuidad de la información», que debe quedar garantizado en cualquier caso de Referencia, no se cumple. Halliday y Hasan

(1990) tratan de la Referencia en el capítulo 2 de su estudio de la Cohesión en el Inglés. En el caso de la referencia de información, dicen los autores refiriéndose al tipo de cohesión que ha de cumplirse al hacer uso de los pronombres personales, lo que debe garantizarse es la continuidad del significado referencial, la identidad de la cosa específica o de la clase de cosas objeto de la referencia. «And the cohesion lies in the continuity of reference, whereby the same thing enters into the discourse a second time». En la segunda aparición en el discurso, es la misma persona, o cosa, con su identidad, la que sigue operando. Por lo tanto, «that reference has the semantic property of definiteness, or specificity». Esta especificidad puede conseguirse, en principio, mediante referencia al contexto de situación, lo que quedaría expresado con la fórmula de que todos los casos concretos de referencia contienen el artículo definido. Pero ni recurriendo al contexto se despeja la indefinición que caracteriza al poema que estamos tratando.

Cercano a la Referencia queda el recurso de la Sustitución. La diferencia más determinante entre una y otra es, según Halliday y Hasan, que la Sustitución establece una relación gramatical, mientras que en la Referencia la relación es semántica. En consecuencia, la Sustitución está sometida a una férrea condición gramatical, en cuanto que el sustituto debe ser de la misma clase gramatical que el término sustituido. Esas restricciones no afectan a la Referencia, que cumple su función simplemente con adecuarse a las propiedades semánticas, y éstas no tienen por qué estar necesariamente codificadas en el texto: se pueden tomar de la situación. Los pronombres del poema cumplen los requisitos impuestos por la gramática, por lo que la sustitución operada es correcta, pero no se cumplen las propiedades semánticas. Y es que es condición esencial de toda Referencia, sea ésta endofórica (textual) o exofórica (situacional), que se cumpla tajantemente un presupuesto: el término referido tiene que ser identificable de alguna forma. Esa condición esencial es la Relevancia presente en cualquier situación comunicativa.

The significance of the PERSON system is that it is the means of referring to RELEVANT persons and objects, making use of a small set of options centring around the particular nature of their relevance to the speech situation. The principal distinction is that between the PERSONS DEFINED BY THEIR ROLES IN THE COMMUNICATION PROCESS, on the one hand, and all other entities on the other.

(Halliday and Hasan, 1990: 45)

Se nos habla en la cita, por una parte, de los «speech roles», los clásicos de emisor y receptor, papeles que son establecidos por el emisor, pues el destinatario equivale, según los autores, a «person designated by the speaker as

recipient of the communication», y, por otra, de los «other roles», o sea, las demás entidades relevantes no comprendidas propiamente en el proceso de la comunicación: las referidas en tercera persona generalmente. En el poema, esas otras entidades o terceras personas están representadas mediante los pronombres *he / him; she / her; they / them; it; y all the rest*. El uso y distribución que el autor hace de estas formas constituyen un ejercicio consumado de malabarismo lingüístico con fines lúdicos y claramente paródicos. ¿Hasta dónde tienen que estar dos frases relacionadas semánticamente para que puedan cumplir unos mínimos de textualidad? ¿Cómo se mide esa necesaria relación semántica entre conjuntos establecidos sintácticamente? Aunque no parece que se dé un criterio compartido por todos, sí parece que se admite un tipo de relación semántica considerada necesaria para la creación de la textualidad. Consiste, según Halliday y Hasan, «en que un elemento sea interpretado por referencia a otro» (1990: 11). Y se da cohesión, por lo tanto, donde la interpretación de una parte del discurso requiere que se haga referencia a otra parte del mismo.

Tomemos la frase siguiente del poema: « He sent them word I had not gone». Esta frase es perfectamente inteligible tal como aparece: sabemos lo que significa en el sentido de que podemos decodificarla semánticamente. Pero necesita de interpretación porque desconocemos quién es «he», quiénes son «them» e incluso quién es «I». Necesitamos buscar referencia en otra parte, en un contexto que generalmente nos lleva a lo que antecede.

El uso de formas personales «as reference items with a cohesive function» se da de forma constante en cualquier situación comunicativa, con una soltura tan intuitiva que casi no se repara en su presencia. Sólo se cae en la cuenta cuando la comunicación queda deteriorada o bloqueada por razones semánticas generalmente, por hacer un uso incorrecto de los referentes, como es el caso del poema que lee el White Rabbit como prueba contra la Sota de Corazones. Todo el poema es, según Halliday y Hasan, un excelente ejemplo de pseudo texto.

Pero pseudo texto o no, en el relato se nos dan algunas pistas de interpretación de las relaciones semánticas, aunque puede que pocos lectores las tomarán en serio. En principio se dan dos opiniones contrapuestas: la del Rey y juez, que lo considera una prueba importante, y la de Alicia, que, libre ya de cualquier sentimiento de temor por su sobresaliente estatura, dice que no hay un átomo de sentido en los versos. El Rey parece en la pista de desenmascarar o atribuir identidad al «I» («said I could not swim»), al hacer que la Sota reconozca que no puede nadar, lo que ésta no puede negar al ser de cartón. Y prosigue: «We know it to be true». El jurado es ese «we», por supuesto. «If she should push the matter on»: el «she» se refiere a la Reina de Corazones. «What

would become of you?»: se centra en «what» que no plantea duda semántica alguna y se deja escapar el «you» con todo su misterio. «I gave her one, they gave him two»: los numerales se refieren a las tartas. Pero también se lee «They all returned from them to you», como hace notar Alicia, pero ahí sí que el rey no puede ser rebatido, pues las tartas están sobre la mesa. En fin, el absurdo tiene su lógica en el país de las maravillas, aunque en éste, el que representa Alicia con su lógica cartesiana, los versos aducidos como prueba sean puro sinsentido. Sin negar con ello que suenen bien al oído: por su correcta gramaticalidad y por su eficacia fónica.

Estamos ante un «word-game», ante un juego de palabras o, más todavía, ante un brillante ejercicio de variaciones sobre la gramaticalidad de las palabras y sus carencias semánticas. Todo es cuestión de indagar en sus misteriosas complejidades y explotarlas adecuadamente. Y en esa faceta Carroll era un maestro. En sus manos las palabras multiplican sus relaciones lógicas e ilógicas, como si se tratara de números. Como si tuvieran alas, sus palabras nos transportan a otras dimensiones: las que se dan al otro lado del espejo. En ese espacio mágico, el tiempo de un revisor de tren puede valer mil libras el minuto, la tierra puede valer mil libras la pulgada y el lenguaje puede estar a mil libras la palabra, aunque se quede sólo en pensamiento, sin alcanzarse a pronunciarse. Así lo establece el coro de insectos que Carroll ha metido en el tren, en el mismo compartimento en que viaja Alicia. Y ya se sabe que el coro siempre tiene razón.

4. La dimensión del humor

Si los versos que se leen en el juicio no tienen gran consistencia semántica, ¿habrá que concluir que estamos ante un texto fallido, por no derivarse de él ninguna reacción práctica, ninguna acción promovida por lo que en él se contiene? ¿Es éste el sentido que hay que dar a la catalogación de pseudo texto de Halliday y Hasan? Es evidente que el lector de los dos libros de Alicia no tiene esa impresión. Éste tiene la convicción, intuitiva si se quiere, de que los versos leídos guardan coherencia con el amplio contexto de la obra de Carroll y experimenta el íntimo gozo de su comprensión y entendimiento.

¿Es entonces el análisis el que fracasa? Para dar respuesta a esta pregunta vamos a seguir las reflexiones de E. Bernárdez (1983) sobre el estudio lingüístico textual del chiste, ya que, lo mismo que en éste, lo que está en la base del texto estudiado es su intencionalidad humorística. Lo mismo que hace Bernárdez con el chiste como género lingüístico específico, hemos de acercarnos al poema del «Juicio de las tartas» como a un texto de naturaleza humorística,

«as a peculiar type of text, in its integrity, as a complex structure», y más concretamente, «one must adopt a communicative textlinguistic approach, [...] one which considers texts as the product of communicative activity» (1983: 111-112), y entonces se darán las condiciones más idóneas para un estudio lingüístico completo. Habrá que conjugar diversos factores tales como la situación de la comunicación o el llamado «macro-contexto», el conocimiento o experiencia compartidos del emisor y del receptor, las estrategias comunicativas asumidas por uno y otro, sus expectativas, y, sobre todo, la intención del emisor, pues, en palabras de Bernárdez,

We assume the speaker to have a definite intention prior to the beginning of communication proper: the speaker intends to communicate, to send a message to the listener, in order to attain a goal. [...] Once the speaker has a communicative intention, he will develop the linguistic structures of the message he is to send to the speaker in order to fulfill his intention. Textlinguistics must try to develop a model of this. (1983: 112)

El emisor (el escritor, en nuestro caso) comienza por construir las llamadas macroestructuras del texto, es decir, las estructuras semánticas y pragmáticas generales y abstractas del texto tomado en su conjunto, para proceder, después, a dar una forma lingüística definitiva a esas macroestructuras, para lo que seleccionará una de las múltiples formas que aquéllas pueden adoptar en cada caso. En las macroestructuras, seguimos a Bernárdez, encontraremos el tema, o núcleo semántico, del texto, el plan general de su desarrollo semántico, y las principales estrategias empleadas en su realización. El papel de los factores pragmáticos es aquí de primordial importancia, ya que el emisor debe estructurar su texto de acuerdo con sus expectativas sobre el conocimiento y la experiencia del receptor, la situación social y psicológica específicas, etc., en que se da la comunicación. Más adelante vendrá el desarrollo lingüístico con sus estructuras morfo-sintácticas y semánticas, la elección de las palabras, del registro adecuado, la introducción de nuevos subtemas, la explicación o no de campos de su experiencia no compartidos por el receptor presumiblemente, la introducción de información nueva no prevista, etc.

En ese proceso se espera del receptor (del lector, en nuestro caso) una actitud activa necesariamente para se complete el circuito de la comunicación. En el caso del lector de Carroll, el lector debe conectar con esas intenciones que en el texto parecen jugar a aparecer y a desaparecer, a mostrarse y a esconderse, como parte integrante del texto que lee. El humor es la intención que da marco general al ejercicio de variaciones que tiene como núcleo recurrente la ruptura del universo lógico. Que ésta se presente en el desarrollo de unas situaciones disparatadas, unas veces, o en la ruptura de la conexión del circuito lin-

güístico, otras, es de la elección del escritor, que explota sus recursos jugando con las expectativas del lector, a medida que éste va construyendo su propio texto, con sus formulaciones y correcciones. El disparate, el sinsentido, lo da la situación en que tiene lugar el Juicio de las tartas y en todo su desarrollo. Los versos que lee el Conejo Blanco no hacen sino añadir más sinsentido de una forma bella y lúdica, que el lector entiende y disfruta.

5. Tres espejos de ambigüedad

El juego del humor se concreta en la atmósfera cómica que domina la narración en *Through the Looking-Glass* y el espíritu lúdico que impregna su lenguaje. *Homo ludens* es la caracterización humana y literaria que más parece cuadrarle a un escritor que ha producido una obra tan coherente como los libros de Alicia. La base de su éxito hay que buscarla en el hallazgo de una clave cuyo desarrollo le permite agrandar el campo de la experiencia mediante el dominio de la realidad a través del juego y del absurdo o del sinsentido, por respeto a los intentos de diferenciarlos. Dicha así, la frase puede apuntar a laberintos narrativos de pasillos secretos que haya que recorrer persiguiendo arcanas fórmulas. Nada más lejos del mundo de Carroll, en cuya construcción parecen combinarse, a partes iguales, ingenio, sencillez, imaginación y dominio del lenguaje. Uno tiene la impresión de que para Carroll la combinación de esos ingredientes suponía una operación nada complicada: algo tan simple y sencillo como un juego. Eso es lo que se quiere decir. Le resultaría fácil al autor, después de haber hallado una fórmula polivalente basada en un marco onírico, como ya se ha repetido, capaz de garantizar una ambigüedad controlada en todas las situaciones que se van planteando en *Through the Looking-Glass*, a medida que la supuesta partida de ajedrez va avanzando, aunque no es recomendable, como estrategia narrativa, seguir al pie de la letra el desarrollo de este juego. El sueño, la distorsión del espejo y el juego del ajedrez proporcionan a Carroll fuente inagotable de enredo, para alargar el hilo de la trama —el ovillo del principio enredado y desenredado una y otra vez— y sólida plataforma de ambigüedad.

La realidad de la vida, cuando es explicada por figuras de la fantasía, adquiere un tono inevitable de melancolía y, al mismo tiempo, un indisimulable grado de ambigüedad. La vida, así, no puede liberarse de las ataduras del sueño, ni controlar la libertad que le abren las alas de la fantasía, que viene a ser lo mismo. Y los humanos, representados en Alicia, se ven obligados a compartir su existencia con las criaturas naturales de la fantasía y del sueño, aunque la lógica que les acompaña les recuerde contantemente su pertenencia a

otra dimensión. Lo vemos llevado a la práctica en numerosas situaciones a lo largo de la narración, por ejemplo, en el encuentro que Alicia mantiene con los Tweedles, dos extraños hermanos que parecen estar condenados a compartir aliento y cerebro en la vida y, al mismo tiempo, a enfrentarse en una mítica lucha que puede durar toda su existencia, aunque sea originada por una simple carraca. Una tradicional rima infantil marca el guión de sus vidas:

Twccledum and Tweedledee
Agreed to have a battle;
For Tweedledum said Tweedledee
Had spoiled his nice new rattle.
Just then flew down a monstrous crow,
As black as a tar-barrel;
Which frightened both the heroes so,
They quite forgot their quarrel. (pp. 138-139)

Ante Alicia se crecen y se rebelan contra su destino de papel o contra su status de figuras de cera, para acercarnos más a la literalidad del texto; se muestran ingeniosos y hasta se ríen un poco de la vida de Alicia, que no ven ellos más boyante que la propia. Le dicen que ella es sólo una figura en el sueño del Rey Negro, que está acurrucado sobre la hierba durmiendo y roncando ruidosamente, hasta el punto de que si el Rey dejara de soñar, «you'd be nowhere [...], you're only a sort of thing in his dream! [...] If that there King was to wake, you'd go out —bang!— just like a candle» (p. 145). Alicia, por supuesto, no admite esa visión de la realidad, de su realidad, pero se siente desarmada para argumentar frente a sus disparatados interlocutores, solipsistas y un tanto susceptibles. Por eso, el argumento más fuerte que Alicia se atreve a oponer es «If I'm only a sort of thing in his dream, what are you, I should like to know?» Se nos presenta pues un diálogo aparentemente superficial, pero de gran importancia para entender la estructura narrativa, como el autor se encarga de recordarnos en la conclusión del relato. La evaluación de la realidad, en consecuencia, la pone el autor en boca de dos de sus fantásticos personajes, pero éstos no llegan a convencer a Alicia. ¿Tienen más éxito con el lector? Ahí queda la ambigüedad abierta a todas sus posibilidades.

El inefable Humpty Dumpty constituye una segunda plataforma de ambigüedad. Él también debe su existencia a la tradición expresada en rima infantil:

Humpty Dumpty sat on a wall:
Humpty Dumpty had a great fall.
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again. (p. 159)

Tal como lo presenta Carroll (o como se presenta él mismo, pues por su mismo origen parece que haya que atribuirle unas coordenadas de existencia deterministas al margen del control del autor) tiene este personaje rechoncho y cabezón tanta autoridad, en una parcela de poder tan peculiar como la gramática normativa, y quizá en otras, como él tenga a bien arrogarse. Alicia le muestra sus dudas de que una palabra como «gloria» pueda significar tantas cosas como pretende su interlocutor, «argumento irrefutable», por ejemplo, y este responderá por lo derecho «it means just what I choose it to mean —neither more nor less» (p. 163). Y si Alicia insiste en que la cuestión es si él puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas y tan diferentes, Humpty Dumpty dirá que la cuestión es quién tiene el poder, y no otra, y, aprovechando la cara de perplejidad que se le ha quedado a Alicia, seguirá impartiendo su lección de gramática normativa, en este caso, con una terminología, entre disparatada y poética, que nos hace recordar a la que Shakespeare ponía en labios de Cleopatra en *Antony and Cleopatra*. Las palabras tienen su temperamento, sobre todo los verbos, que son los más orgullosos: con los adjetivos se puede hacer lo que se quiera, pero no con los verbos. Sin embargo, dice Humpty Dumpty,

«I can manage the whole lot of them! Impenetrability! That's what I say!»
 «Would you tell me, please,» said Alice, «what that means?»
 «Now you talk like a reasonable child,» said Humpty Dumpty, looking very much pleased» (p. 163)

Responde a la pregunta de Alicia diciendo que «impenetrabilidad» significa que ya han hablado suficientemente de ese tema. Pero la lógica se rebela: es demasiado quebranto hacer que esa palabra llegue a significar eso. Humpty Dumpty es justo: cuando exige de una palabra un esfuerzo superior, ésta recibe en compensación una retribución extraordinaria, y todas hacen cola, dice, para recibir su paga los sábados por la noche. Para entonces ya se ha ganado la confianza de Alicia, por lo menos para seguir con preguntas más complejas. Aprovecha para indagar sobre un poema que ha visto escrito anteriormente, apenas hecha su entrada en el extraño mundo del otro lado del espejo, y con sus letras, por consiguiente, escritas del revés y necesitadas asimismo de espejo para ser leídas del derecho. El poema se titula *Jabberwocky*, y el lector está ahora persuadido de que Alicia sí sabía el significado de la palabra «impenetrabilidad», a la vista de que, casi a continuación de ser mencionada por Humpty Dumpty, pregunte por este poema. El «what that means?» de antes podría ser ocioso, en consecuencia. El preguntar por el significado del poema, sin embargo, está más que justificado. Así discurre en su primera estrofa:

JABBERWOCKY

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy werc the borogoves,
And the mome raths outrabe. (p. 116)

El poema lo componen siete estrofas, pero seguimos la sugerencia de Humpty Dumpty de que ya hay suficiente materia en la primera. Éste se lanza a poner orden en el caos semántico en su papel de dueño de las palabras, basándose fundamentalmente en su brillante teoría de las «pormanteau words» (como *slithy*, *mimsy*, etc), palabras que, a semejanza de las maletas con varios pliegues, comprimen dos o más palabras en una. Aparte del título, necesitan explicación: *brillig*, *slithy*, *toves*, *gyre*, *gimble*, *wabe*, *mimsy*, *borogoves*, *mome*, *raths* y *outrabe*, es decir, todas las palabras portadoras de carga semántica propiamente dicha. Veamos cómo las explica Humpty Dumpty (se ofrece la explicación sintetizada y a modo de glosario):

BRILLIG means four o'clock in the afternoon —the time when you begin *broiling* things for dinner.

SLITHY means «lithe and slimy». «Lithe» is the same as active.

TOVES are something like badgers —they're something like lizards— and they're something like corkscrews.[...] Also they make their nests under sun-dials —also they live on cheese.

GYRE is to go round and round like a gyroscope.

GIMBLE is to make holes like a gimblet.

WABE is the grass-plot round a sun-dial [significado sugerido por la propia Alicia], called «wabe» because it goes a long way before it, and a long way behind it. («'And a long way beyond it on each side,' Alice added»).

MIMSY is «flimsy and miserable».

BOROGOVE is a thin shabby-looking bird with its feathers sticking out all round, something like a live mop.

RATH is a sort of green pig.

MOME: I'm not certain about [this word]. I think it's short for «from home», meaning that they'd lost their way, you know.

OUTGRABE: «outgribing» is something between bellowing and whistling, with a kind of sneeze in the middle...

Las admirables explicaciones de Humpty Dumpty reflejan su conocimiento lingüístico, que es el vigente al otro lado del espejo. Algunas veces, no muchas, las definiciones coinciden con las que pueden leerse en nuestros diccionarios de Inglés, y ello le da a Alicia la oportunidad de demostrar que es una estudiante aplicada. E. Sewell, 1952, e I. Praga Terente, 1981, entre otros, han estudiado el poema con detenimiento y abundancia de datos, desde este lado del espejo, naturalmente, aunque tratando, no pocas veces, de conectar

con la lógica que debía de regir en el otro lado.

También el autor, L. Carroll, se ha referido al *Jabberwocky* fuera de las páginas de *Through the Looking-Glass*, sin duda para librarse de las múltiples preguntas que le hacían lingüistas y no lingüistas a través de las miles de cartas que recibía y por otros medios. Aprovechando la oportunidad que le daba, para introducir algunas explicaciones, el Prefacio de *The Hunting of the Snark*, «as this poem is to some extent connected with the lay of the Jabberwock» (p. 219), da algunos consejos (obvios, por otra parte) sobre cómo han de pronunciarse algunas palabras para que el verso avance fluido, y entra a enjuiciar la interpretación de Humpty Dumpty, pero sólo para sancionarla y confirmar que la «theory of two meanings packed into one word like a portmanteau seems to me the right explanation for all [the hard words in the poem]» (p. 219). Ofrece además un ejercicio práctico para llegar a la realización oral de esas palabras híbridas sin quebranto de la naturalidad ni de la coordinación de cerebro y lengua. No le falta ingenio en su ejercicio. Un interrogante permanece en el lector, después de todo esto, ¿desde qué lado estará hablando Carroll, desde este lado del espejo o desde el otro?

Un tercer espejo de ambigüedad nos devuelve la cara de la realidad en el capítulo IX, que, aunque va de reinas, trata de realidades muy terrenas. Si antes el guión venía dado por la mano intemporal de las *nursery rhymes* y otras rimas más o menos infantiles, ahora es la vida ordinaria la que opera como marco de referencia en la lejanía. Los principios de buena educación están en el fondo del discurso, como no podía ser menos en una sociedad como la victoriana, y condicionan el curso de las cosas. *Manners* es la palabra que simplifica en inglés esas complejidades. Los buenos modales es preocupación constante de Alicia en su encuentro con las reinas del ajedrez, una vez que ella ha logrado ser reina también, tras su *rite de passage* como peón. Buenos modales es lo que siempre le recrimina la Red Queen a Alicia como recurso metodológico para salir de sus incertidumbres existenciales (dejamos de lado a la White Queen porque sus incertidumbres son menos existenciales y se mueve por otras motivaciones). Alicia protestará cuando oye decir que nadie se los ha enseñado o no los ha aprendido: «Manners are not taught in lessons». Y cuando se le dice que hable sólo cuando se dirijan a ella, las reinas entenderán la lógica de su razonamiento: si todo el mundo siguiera ese principio, ¿quién comenzaría una conversación?, por lo que la Reina Negra tachará de ridículo el razonamiento.

La Reina Negra por la autoridad que se atribuye y el porte que rodea sus intervenciones representa el rígido espíritu de que estaban investidas todas las gobernantas victorianas. El propio Carroll dejó trazadas las líneas más salientes de su estilizado contorno en unos breves apuntes que debían ayudar a con-

seguir la verdadera atmósfera en la puesta en escena de las aventuras de Alicia, contenidos en «Alice on the Stage» (1887):

The Red Queen I pictured as a Fury, but of another type; *her* passion must be cold and calm; she must be formal and strict, yet not unkindly; pedantic to the tenth degree, the concentrated essence of all governesses! (p. 282)

Su irreductible disposición a enseñar, a señalar el camino de la rectitud, ya lo había mostrado antes, al explicarle a Alicia las reglas del ajedrez y el camino, en consecuencia, que a ella le estaba reservado en el juego para convertirse de peón en reina. Al ofrecer a Alicia una galleta para saciar la sed, la coloca en el mismo plano de brujas y demás personajes siniestros femeninos de los cuentos de hadas tradicionales, pero puede interpretarse también, y quizá con más fundamento lógico en este relato, como un episodio más del mundo del revés que parece imperar al otro lado del espejo: ahí bien podía servir la galleta para aplacar la sed. La ambigüedad encontrará mejor definición como locura, en la percepción de Alicia, cuando la reina le ofrece una segunda galleta para acabar de apagar la sed.

Los imperativos de la reina se producen con un ritmo inamovible: «Always speak the truth —think before you speak— and write it down afterwards» (p. 192). Sugieren un marco de vida disciplinada y reglas mnemotécnicas que aporten principios prácticos a la vida. A pesadilla de estudio vigilado y exámenes malintencionados le debe de sonar a Alicia la aseveración de las reinas de que no puede alcanzar su categoría sin antes haber aprobado el examen pertinente. Aprovechará el autor la prueba para ensayar su teoría del absurdo, o del sinsentido quizá con más propiedad, en diferentes versiones: preguntas de cálculo imposible, ingeniosas adivinanzas (unas con respuesta, otras sin ella), juegos de palabras, palabras sin juego, cuestiones útiles e inútiles, preguntas sin respuesta y respuestas sin pregunta..., en que se intuye, más allá de la expresión concreta, unos hábitos de vida doméstica y familiar, a la vez que una tendencia tan sutil como irreprimible a subvertirlos. Siguen turnos la rutina del orden y la amenaza del caos. Si las cosas se presentan en la vida en conjuntos ordenados por parejas, por docenas o por medias docenas, ¿por qué no aplicar el mismo criterio de orden y control a los días de la semana, a los días separados de las noches o a las noches sin sus días? En esa línea de organización del entorno puede darse un diálogo en el que la rutina queda contrastada por dos visiones en un plano de validez aparentemente equilibrada:

«We had *such* a thunderstorm last Tuesday —I mean one of the last set of Tuesdays, you know».

Alice was puzzled. «In *our* country,» she remarked, «there's only one day

at a time.»

The Red Queen said «That's a poor thin way of doing things. Now here, we mostly have days and nights two or three at a time, and sometimes in the winter we take as many as five nights together —for wamth, you know.»

«Are five nights warmer than one night, then?» Alice ventured to ask.

«Five times as warm, of course.»

«But they should be five times as *cold*, by the same rule.»

«Just so!» cried the Red Queen. «Five times as warm, and five times as cold —just as I'm five times as rich as you are, and five times as clever!»

Alice sighed and gave it up. «It's exactly like the riddle with no answer!» she thought. (p. 195)

La adivinanza sin respuesta o el cuento de nunca acabar es el ejercicio narrativo que Lewis Carroll desarrolla con tanta eficacia como talento y al que sus poéticas criaturas se entregan con ciega sumisión y olímpica ignorancia de la lógica humana. El carácter determinista de las interlocutoras de Alicia parece cerrar toda esperanza de poder encontrar líneas de comunicación coherente entre el aquí y el allí, entre este país y el otro, entre este lado del espejo y el otro. El espejo es la línea divisoria de dos mundos contrapuestos y el autor se sirve de él, como un instrumento metafórico y poético, para desarrollar un juego de contrastes, implicaciones y ambigüedades que introduzca la duda donde la lógica parece estar consolidada en su mundo de verdades, y ridiculice las conductas que no contemplan la debilidad en su mundo de certezas. Prestemos unos segundos de margen a la prudencia antes de arrojar a la papelera del sinsentido las locas ocurrencias de las reinas del ajedrez, pues ellas mismas nos pueden curar en salud con una afirmación cargada de aparente cordura. La Reina Negra ha dicho antes con una sintaxis un poco retorcida que otras cosas se han visto y se han dicho comparadas con las cuales las que ahora se dicen serían cosas y palabras tenidas por muy sensatas: tan cargadas de sentido como las definiciones del diccionario. ¿Qué voz, entre las muchas que suenan en el relato, es la que se deja oír aquí con retórica inequívocamente forzada? ¿La de la cordura o la de la amable sinrazón? Una voz enriquecida, en todo caso, con todos los matices de una sutil ambigüedad.

No es posible tener, como en el mundo de las reinas del ajedrez, «dos o tres noches de una tacada, o media docena de noches invernales, para entrar en calor», pero un poco de poesía, aunque sea ingenua y disparatada, no le vendría mal a nuestro mundo de lógica cartesiana. O a la lógica del mundo adulto, para ser más precisos, que en el infantil nunca ha dejado de habitar. Seguro que un cierto intercambio entre el mundo del otro lado del espejo y el de éste —vendría a decirnos Carroll en sus libros de Alicia, aunque esto pueda hacerle decir más de lo que dice— no le sentaría mal a ninguno de los dos. Sobre todo al de este lado.

Referencias bibliográficas

- AURBACH, N. (1973): «Alice in Wonderland: A Curious Child», *Literature for Children: Contemporary Criticism*, HUNT, P. (ed.), 334-344, London, Routledge.
- BEAUGRANDE, R. de y DRESSLER, W. (1981): *Introduction to Text Linguistics*, London, Longman.
- BERNÁRDEZ, E. (1983): «A Textlinguistic Approach to Jokes», *Literary and Linguistic Aspects of Humour*, Proceedings of VIth AEDEAN Conference, 111-115, Sitges (Barcelona).
- BLOOM, H. (ed) (1987): *Critical Views on Lewis Carroll*, New York, Chelsea House.
- BROWN, G. y YULE, G. (1987): *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 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.
- (1985): *Alice's Adventures under Ground* (facsimil ed. of Carroll's handwriting), New York, Holt, Rinehart and Winston.
- (1986): *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford, Oxford University Press.
- (1992): *Alice in Wonderland* (Edited by Donald J. Gray), New York, W. W. Norton & Company, Inc.
- COHEN, M. N. (1995): *Lewis Carroll: A Biography*, Basingstoke, MacMillan.
- COVENEY, P. (1967): «The Image of Childhood», en GRAY, D. (ed.), *Alice in Wonderland*, CARROLL, L., 327-334, New York, W. W. Norton and Company, Inc.
- ELWYN-JONES, J. y GLADSTONE, J. F. (eds) (1997): *The Essential Alice*, Basingstoke, Macmillan Press Ltd.
- EMPSON, W. (1935): «The Child as Swain», *Literature for Children: Contemporary Criticism*, HUNT, P. (ed.), 344-57, London, Routledge.
- GILEAD, S. (1991): «Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction», *Literature for Children: Contemporary Criticism*, HUNT, P. (ed.), 80-109, London, Routledge.
- GORDON, C. (1982): *Beyond the Looking Glass*, London, Hodder & Stoughton.
- GRAY, D. J. (1992): «Backgrounds to Alice in Wonderland», *Alice in Wonderland*, CARROLL, L., 237-408, New York, W. W. Norton and Company, Inc.
- GREEN, R. L. (1986): «Introduction», *Alice's Adventures in Wonderland*, CARROLL, L., IX- XXVII, Oxford, O. U. P.

- HALLIDAY, M. A. K. y HASAN, R. (1990): *Cohesion in English*, London, Longman (1976).
- HUNT, P. (ed) (1990): *Children's Literature: The Development of Criticism*, London, Routledge.
- (ed) (1992): *Literature for Children: Contemporary Criticism*, London, Routledge.
- HURFORD, J. R. y HEASLEY, B (1990): *Semantics: A Course*, Cambridge, C.U.P. (1983).
- 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 (Universidad de Granada), N.º 3, Enero.
- PALMER, F. R. (1990): *Semantics*, Cambridge University Press (1976).
- 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 VIth AEDEAN Conference, 199-203, Sitges (Barcelona).
- 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.
- SEWELL, E. (1952): *The Field of Nonsense*, pp. 116-129, London, Chatto and Windus.
- TOWNSEND, J. R. (1995): *Written for Children: An Outline of English Language Children's Literature* (definitive edition), London, Random House-the Bodley Head.
- 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, P., 1-8, Harmondsworth, Penguin.