



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Versos a través del espejo:
análisis de las canciones
y poemas en
*Through the Looking Glass and
what Alice Found There*
de Lewis Carroll**

TESINA

Para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)

PRESENTA

Gabriela Gómez Miranda

DIRECTOR DE TESINA

Mtra. Marina Mercedes Fe Pastor



Ciudad de México, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: Los libros de Alice.....	7
Capítulo 2: Poemas líricos y canciones infantiles.....	21
Capítulo 3: Parodias.....	36
Conclusiones.....	63
Bibliografía	66

Introducción

La novela empezó a volverse una forma popular de escritura en Inglaterra durante el siglo XVIII. Mucha gente considera a *The Adventures of Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, como la primera novela inglesa. Sin embargo, hay cuando menos una anterior: *Oroonoko* (1689), de Aphra Behn. Cuando se escribieron las primeras novelas, la creencia popular entre los hombres de clase alta era que las novelas inglesas, que compartían características con los romances franceses, eran sensacionalistas y podían corromper a las mujeres y a los jóvenes que las leyeran. A pesar de estas creencias, la popularidad de esta nueva forma de escritura aumentó, en especial entre las mujeres, y se empezaron a escribir novelas que se alejaban de los temas “románticos”.

El siglo XVIII empezó durante la Ilustración y poco a poco fue dando lugar al Romanticismo. En este siglo se empiezan a ver varios estilos nuevos de literatura en Inglaterra. Por una parte, estaba la sátira en novelas como *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders* (1722) y *Tom Jones* (1749); por otro lado, estaba el romanticismo, representado por poetas como Blake, Wordsworth y Shelley. También, en la segunda mitad del siglo XVIII nace el gótico, con novelas como *The Castle of Otranto* (1765), de Horace Walpole, y *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Anne Radcliffe. A principios del siglo XIX aún era el romanticismo la forma más común de escritura. Sin embargo, el comienzo de la época victoriana (1837-1901), trajo consigo una nueva forma: el realismo. Como bien lo dice su nombre, esta forma de escritura se centraba en la representación fidedigna de la vida de la época en

novelas como *Oliver Twist* (1836), de Charles Dickens, y *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brönte.

Es en la época victoriana, entre textos góticos, románticos, satíricos y realistas que surge lo que se conoce hoy en día como literatura *nonsense*, con Edward Lear (1812-1888) y Lewis Carroll (1832-1898). Esta literatura era muy diferente a lo que se publicaba en aquella época, a pesar de que tenía elementos comunes con varios de los estilos de escritura más usados de la época: la fantasía y la belleza natural del romanticismo, la violencia (si bien no el terror) del gótico y la crítica social de la sátira. El único estilo con el que claramente no tenía nada en común era con el realismo. La sociedad de la época victoriana era particularmente moralista, por lo que muchos de los textos creados durante esta época tenían un carácter pedagógico y trataban de enseñar las formas de disciplina y “buenos modales” que se consideraban necesarios para la burguesía. La literatura de Lear y Carroll se alejaba un poco de esa tendencia, incluso burlándose de algunos de sus elementos.

Nonsense is a sense produced by a disorder in the system of meaning. According to Rudolf Arnheim, disorder results not from a lack of order, but from a collision between different systems of order within a larger system. Nonsense can be defined accordingly not as a lack of sense, then, but as a collision of systems of meaning - a collision which invites a new relationship between the involved systems or even causes them to collapse. (Schwab, 51)

En esta tesina voy a explorar cómo el mundo de *Through the Looking Glass and What Alice Found There* colisiona no sólo con la vida de la pequeña Alice

(Inglaterra del siglo XIX), sino también con el del lector. Carroll utiliza la parodia, la sátira y algunos de los elementos que hacen a un texto caer dentro de la categoría de *nonsense*, para mostrar las deficiencias y criticar indirectamente los métodos educativos de la Inglaterra de la época victoriana. Veremos esto en las canciones y los poemas dentro del texto.

En aquella época estaba dándose un cambio importante en cuanto a las instituciones educativas. A lo largo del siglo XIX la educación estuvo mayormente a cargo de las organizaciones religiosas; sin embargo, gracias a nuevas propuestas legislativas, durante la segunda mitad del siglo se empezaron a transferir las responsabilidades educativas a organizaciones gubernamentales.

The School in Victorian Britain is a complex arrangement of institutions, the result of a compromise between a) the state, whose responsibilities in the field of education have begun to increase; b) the various churches who compete between themselves, with the help of the state (but also, to a certain extent, against its intervention) for the traditional right to educate the masses; and c) the lay reformers, the founders of modern educational institutions, often Utilitarians or Benthamites, who criticize the inadequacy of the system, which fails to prepare the students for the tasks the economy demands. (Lecerle, 218)

A esta ya complicada re-organización de las instituciones escolares se le agregaba el hecho de que la cantidad de niños que asistían a la escuela seguía incrementando considerablemente tras la industrialización y la urbanización que le siguió. Para 1870 habría aún más niños en las escuelas con la nueva "Education

Act”, que hacía la escuela obligatoria para los niños de entre 5 y 13 años. Además, gracias al “Revised Code of Education” de 1862, las escuelas inglesas recibían sus fondos basándose únicamente en los resultados de los estudiantes en exámenes de tres materias: escritura, lectura y aritmética. Debido a eso, la mayoría de las instituciones se enfocaba sólo en enseñar estas tres materias a los niños, concentrándose en que salieran bien en los exámenes.

Estas circunstancias de la época contribuían al uso de las técnicas de memorización y repetición como las bases de la educación. Los niños podían memorizar datos y frases, pero no necesariamente entendían su significado. Es a este tipo de enseñanza que Carroll se oponía y a la que expone como improductiva en sus textos: “Nonsense both upholds and ruins the values of Victorian education, it both mimics and mocks the educational institutions, it both captures and frees the children still excluded by the system, it echoes, stages, and intervenes upon the contradictions of language as both object and vehicle of Victorian pedagogy” (Lecerle, 220). En sus dos libros de Alice, Carroll no sólo critica los métodos de enseñanza, sino que propone que hay que enseñar a los niños a entender el significado detrás de las cosas y a buscar una miríada de posibles respuestas y significados.

Wim Tigges explica: “I would define nonsense, then, as a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these” (27). Por otra parte, Anthony Burgess nos dice que: “Nonsense is properly a negative thing—a lack of sense. By

sense we mean not what the sense will accept but what seems logical to the brain. A sentence makes sense if it has a logical structure. Kill the structure and you have nonsense. The elements of a sentence-words-make sense when they relate to things we know" (17). Si extrapolamos lo que Burgess dice sobre la estructura y el sentido de una oración y lo consideramos de igual manera en la estructura de una obra o el sentido de los elementos de éste, entonces un texto tendrá "sentido" cuando tenga una estructura lógica o cuando los elementos de éste sean cosas que conozcamos, por lo que un texto "sin sentido" carece de una estructura lógica o sus elementos son cosas ajenas a nosotros. Entonces, un texto *nonsense* será aquel en el que haya una estructura lógica pero que esté afectada de alguna manera y cuyos elementos sean tanto conocidos como desconocidos debido a que el autor ha jugado con las reglas del lenguaje, la lógica, la prosodia y la representación. Un escrito *nonsense* puede ser en prosa o verso y tener similitudes con otros géneros (poesía lírica, épica, etcétera), pero afecta las expectativas del lector, puesto que difiere de esos textos de una manera inesperada.

En el primer capítulo hablaré un poco sobre la vida de Charles Lutwidge Dodgson (mejor conocido por su seudónimo Lewis Carroll), así como de las circunstancias que lo llevaron a escribir las dos novelas de Alice y su relación con Alice Liddell, la niña en la que se basó el personaje principal de estas obras. También en este primer capítulo voy a hablar sobre los dos libros, su trama y su contexto. El famoso matemático Martin Gardner nos dice: "No other books written for children are more in need of explication than the Alice books" (XXIII). Muchas de las referencias en estos relatos son obscuras incluso para lectores británicos y el

humor y el ingenio de Dodgson hacen que estas obras, que si bien sí fueron escritas para niños, sean complicadas de entender completamente por muchos adultos. En el segundo capítulo de esta tesina voy a hablar sobre los poemas líricos y las canciones infantiles que aparecen en *Through the Looking Glass*. De los primeros voy a ver que sólo hay dos en todo el texto: “Child of the pure unclouded brow” y “A boat beneath the sunny sky”. En cuanto a canciones infantiles, encontramos tres: “Tweedledum and Tweedledee”, “Humpty Dumpty” y “The Lion and the Unicorn”. El tercer y último capítulo va a explorar las parodias que aparecen en el texto. En este caso se trata de siete poemas de este tipo: “Jabberwocky”, “The Walrus and the Carpenter”, “Humpty Dumpty’s Recitation”, “A-Sitting on a Gate”, “Hush-a by Lady”, “To the Looking Glass World” y “First the Fish Must be Caught”.

En esta tesina voy a analizar todos estos poemas y canciones de *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, enfocándome en cómo Carroll criticaba dentro de ellos los métodos educativos de la época victoriana.

Capítulo 1: Los libros de Alice

Como ya mencioné, los dos autores más representativos de la literatura *nonsense* son Edward Lear y Lewis Carroll. Lear era un poeta e ilustrador inglés que denominó *nonsense* a sus poemas humorísticos para niños en el libro *A Book of Nonsense*, de 1846. Lewis Carroll, por otra parte, era el seudónimo del ministro inglés Charles Lutwidge Dodgson, quien además de ser matemático, lógico y fotógrafo, empezó en el ámbito de la literatura para niños con su libro *Alice's Adventures in Wonderland* de 1865. El libro se volvió tan popular que, en 1871, Dodgson publicó una secuela: *Through the Looking Glass and What Alice Found There*.

Charles Lutwidge Dodgson nació en Warrington, Cheshire, Inglaterra, en 1832. La familia Dodgson era sumamente religiosa. El padre, Charles Dodgson era un ministro y educaba en casa a sus hijos durante la primera etapa de sus vidas: "The Dodgsons we meet here typify the slice of Victorian society often described as upper middle class, falling between those who worked with their hands and those who did not work at all" (Cohen, Letters, p. 4). No poseían mucho dinero y tenían que trabajar, pero eran una familia de renombre y el ministro era admirado por sus labores sociales.

Dodgson fue educado en casa hasta los doce años, cuando lo enviaron a una escuela privada. Más tarde siguió los pasos de su padre y se ordenó como ministro. A pesar de sus creencias religiosas muy fuertes y ortodoxas, no oficiaba misa, puesto que no le gustaba hablar en público porque ceceaba. Vivió gran parte de su

vida en la Christ Church de la Universidad de Oxford, en donde durante años dio clases de matemáticas. Sin embargo, como dice Gardner: “His lectures were humorless and boring. He made no significant contributions to mathematics...His books on logic and mathematics are written quaintly, with many amusing problems, but their level is elementary and they are seldom read today” (XVI). En su vida personal era serio, admirado por sus ideas políticas. Nunca se casó, ni tuvo alguna relación duradera con una mujer. Uno de sus pasatiempos era la fotografía, que en esa época apenas empezaba a ser vista como una forma de arte y Dodgson se volvió rápidamente un excelente fotógrafo. Era tan bueno que muchas personas lo contrataban para tomar fotografías de ellos o de sus hijos. Hoy en día existen muchas especulaciones sobre la relación de Charles Dodgson con las niñas que fotografiaba. Sin embargo, en la época Victoriana era común el admirar la belleza y la pureza de los niños, e incluso era habitual que los hombres adultos entretuvieran a niños o niñas de manera completamente inocente.

Una niña que causó una impresión muy especial en Dodgson fue Alice Liddell. Ella era la hija de George Liddell, el decano de la Christ Church de Oxford y, por lo tanto, el jefe de Dodgson. Liddell tenía otras dos hijas: Edith y Rhoda y las tres fueron fotografiadas en varias ocasiones por Dodgson, pero fue Alice quien realmente lo cautivó. Tanto quería hacer feliz a esta pequeña niña que un día decidió escribir una historia que les contó a ella y a sus hermanas durante una de sus salidas, una historia que se llamó *Alice's Adventures in Wonderland*.

Dodgson nunca quiso ser conocido como un autor de libros para niños o de *nonsense*, razón por la cual publicó sus libros de *Alice* bajo un seudónimo; sin

embargo, no hay una antología de *nonsense* o una historia de la literatura infantil que no mencione al menos uno de los poemas de estos libros. A partir de ahora me referiré a Dodgson cuando esté hablando de la vida o los sentimientos del matemático y a Carroll cuando esté hablando del autor de los libros en cuestión.

El ministro Dodgson tenía varias amigas niñas. Sin embargo, la que fue más especial para él fue Alice Liddell. Fue a ella y a sus hermanas a quienes, un día caluroso de verano, les contó por primera vez la historia de una pequeña niña llamada Alice y sus aventuras en un lugar llamado *Wonderland*. Unos años después, ya que esa historia había sido publicada en forma de libro y leída por miles de niños, Carroll decidió escribir una secuela, esta vez llevando a Alice al mundo del otro lado del espejo. Son los poemas y las canciones incluidas en este texto de *Through the Looking Glass and What Alice Found There* en las que me voy a enfocar.

Alice, la protagonista de estos dos libros, no es la típica heroína de cuentos de hadas, como bien dice Leonard S. Marcus en su introducción de *The Complete Works of Lewis Carroll*: “Alice is demanding, petty, snobbish, domineering, selfish, rude- not someone the reader would likely wish to know, much less be” (4). Hay que mencionar que el siglo XVIII había estado liderado por la creencia de que los libros para niños debían de ser didácticos, puesto que se creía que los cuentos de hadas lastimaban a los niños, generando “exciting unreasonable and groundless fears” (Tucker, 38). En contraste con estas ideas, en el siglo XIX surgieron autores como los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, que se enfocaban en mostrarle a los niños mundos fantásticos en cuentos de hadas, manteniendo una moraleja de trasfondo. “Fairy tales...in place of fact, calculation, and the ratio, they propose fancy

and mystery; in place of a mathematical and analytical understanding, they offer affection, intuition, and strangeness” (Newton, x). Muchas de estas historias estaban basadas en relatos muy anteriores que se conocían por tradición oral. Los héroes de estas historias para niños que dominaban el Romanticismo eran valientes, desinteresados y honrados y, aquellos que no lo eran sufrían las consecuencias. Con los libros de Alice, Carroll les enseñó a los lectores de la época algo completamente diferente. No sólo la protagonista no era lo que se esperaba de un “héroe”, sino que el autor empleaba la ironía para burlarse del didactismo del siglo anterior (haciendo parodias de las canciones que les enseñaban a los niños, al igual que de la manera en la que se les educaba) y de las moralejas que llevaban los textos de sus contemporáneos y antecesores. Por el contrario, las moralejas que encontramos en los libros de Alice son chistosas o completamente inútiles, como las de la duquesa en *Wonderland*.

Dodgson era un hombre muy ortodoxo y devoto de su religión, sin embargo, no incluyó elementos religiosos en ninguno de los dos libros de Alice. En lugar de usar sus textos para inculcar alguna regla moral o religiosa a los pequeños lectores, Carroll optó por escribir *nonsense* y por usar las características de ese tipo de texto para criticar los métodos de enseñanza de la época y sugerir un método alternativo basado en la lógica y la justificación. El *nonsense*, de acuerdo con Marcus, era extremadamente apropiado para Carroll, pues él daba por hecho que “the young were too knowing to mistake the genre’s wild characters and plots with real world signs and reflections. Children were capable both of smiling over the Alices and of seriously contemplating God’s word” (Carroll, 6). Si creemos que Carroll pensaba

así, entonces realmente escribió estos libros con la intención de entretener a los niños con algo completamente fantástico y absurdo, al tiempo que los invitaba a razonar y a cuestionar.

Alice Lidell, al igual que su homónima en las novelas de Carroll, era una niña de clase media-alta, por lo que no trabajaba, como lo hacían muchos de los niños de las clases más bajas de la época y es probable que sus actividades diarias se redujeran a la escuela y a practicar sus lecciones. Sabemos por varios pasajes dentro del texto que Alice atendía a la escuela o, por lo menos, tenía una institutriz que le daba lecciones, y alguna vez asistió a una “day-school”. ““I’ve been to a day-school, too,” said Alice” (Carroll, 94). Estas escuelas, que son todas aquellas que no son internados (los cuales sólo eran para hombres), empezaron a aumentar significativamente en número durante la época victoriana. “In an increasingly complicated world, the chances for an illiterate boy or girl were slim. In light of this, a number of day schools were established. These included the Ragged Schools, Parish Schools and Church Schools” (Picard).

A pesar de que ya había un mayor enfoque en los estudios, éste no era el mismo para niñas que para niños. Mientras que los niños aprendían cosas con el propósito de mejorarse y tener una carrera, a las niñas se les enseñaba con un fin completamente diferente en mente: “She is to read the best books, not so much to enable her to talk of them, as to bring the improvement which they furnish, to the rectification of other principles, and the formation of her habits. The great uses of her study are to enable her to regulate her own mind, and to be useful to others” (Moore, 188). Los “Education Acts” de 1870 y 1876 establecieron como norma la educación

laica; sin embargo, las niñas que asistían a las escuelas públicas o estatales seguían recibiendo, en su mayoría, una educación basada en el papel de la mujer en la casa. Esta reforma educativa señalaba explícitamente que la educación de las niñas debía enfatizar sus aptitudes domésticas. De acuerdo a John Ruskin, la educación de las niñas tenía el único propósito de hacerlas buenas esposas, por lo que a las niñas de clase media-alta se les debía enseñar sólo lo suficiente para “take into consideration a husband’s need to share his interest with his wife and conduct intelligent conversation with her” (Levine, 33). Cabe mencionar que Ruskin, al igual que Dodgson, conoció a Alice Lidell e incluso fue su profesor de arte durante un tiempo y hay quienes dicen que estaba tan fascinado con la pequeña Alice como Dodgson.

Durante la época victoriana, la educación en Inglaterra estaba pasando por una serie de cambios. El más significativo era que se estaban empezando a crear escuelas laicas, por lo que por primera vez la educación no estaba en manos de la iglesia. Sin embargo, algo que seguía siendo la norma era la enseñanza a través de la repetición y la memorización. Dodgson, como educador y escritor, estaba en contra de este tipo de educación, favoreciendo en su lugar una enseñanza basada en la justificación y la explicación. En el prefacio de *Through the Looking-Glass*, el autor nos da un ejemplo de la aplicación de una estrategia de justificación:

As the chess-problem, given on the previous page, has puzzled some of my readers, it may be well to explain that it is correctly worked out, so far as the *moves* are concerned. The *alternation* of Red and White is perhaps not so strictly observed as it might be, and the “castling” of the three Queens is merely a way of saying that they entered the palace; but

the “check” of the White King at move 6, the capture of the Red Knight at move 7, and the final “checkmate” of the Red King, will be found, by anyone who will take the trouble to set the pieces and play the moves as directed, to be strictly in accordance with the laws of the game. (126)

En este caso Carroll no critica las reglas del ajedrez ni trata de justificar el rompimiento de las reglas, sino que demuestra cómo se pueden adaptar las reglas para ser compatibles con nuevas situaciones. Esta emulación del ajedrez refleja la crítica de Carroll hacia la rigidez de las leyes educativas y del aprendizaje por repetición de la época victoriana. A lo largo de las dos obras de Alice hay muchos ejemplos de la sutil crítica de Carroll a estas costumbres pedagógicas; sin embargo, creo que las más relevantes son las críticas alrededor de las canciones y los poemas. Los versos en que me voy a concentrar no son obras aisladas; forman parte del texto de *Through the Looking Glass*, que a su vez es una secuela y, por lo tanto, está ligado a *Wonderland*. Debido a esto hay que tomar en cuenta que es parte de un todo, al igual que el lugar que ocupan las canciones y los poemas dentro de la historia y su importancia en la trama.

El primero de estos libros, *Alice’s Adventures in Wonderland*, relata la historia de una niña de siete años llamada Alice, que un día de verano persigue a un conejo blanco hasta un lugar llamado *Wonderland*. Ahí, Alice conoce a muchos personajes maravillosos, como un gato sonriente que aparece y desaparece. Es probable que éste sea el personaje más conocido de los dos cuentos de Alice y el único al que ella se refiere como su amigo, si bien Nina Auerbach argumenta que “In *Looking-Glass*, the pathetic White Knight replaces the Cheshire Cat as Alice’s only friend” (321). También conoce a una reina caprichosa que insiste en que se le corte la

cabeza a todo aquel que hace algo que le desagrada y a un sombrerero loco, quien celebra todos los días con una fiesta de “no-cumpleaños”. Es probable que este personaje esté basado en la frase “mad as a hatter”, que viene del hecho de que antes los sombrereros realmente se volvían locos por envenenamiento de mercurio, ya que usaban este metal para curar el fieltro con el que hacían los sombreros (los primeros síntomas de este envenenamiento son temblores y problemas de habla, pero más adelante causa alucinaciones). En este extraño mundo, Alice descubre que las cosas no funcionan de la misma manera que lo hacen en el mundo del que ella viene. Ve cómo la comida y bebida la hacen cambiar de tamaño, los animales hablan y los bebés se transforman en cerditos. Después de pasar por una serie de aventuras, la pequeña Alice cuestiona la extraña lógica del lugar y despierta junto a su hermana, dándose cuenta de que todo fue un sueño.

En los primeros dos párrafos de esta historia ya podemos notar que Alice no es la típica heroína, sino una niña caprichosa y floja que se aburre fácilmente:

ALICE was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, "and what is the use of a book," thought Alice, "without pictures or conversations?"

So she was considering, in her own mind (as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid), whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her. (15)

Conforme se va desarrollando la historia vemos que Alice le falta al respeto a sus mayores, es grosera, orgullosa y egoísta. Sin embargo, al tratarse de *nonsense* y no de un cuento de hadas moralista, sus acciones no tienen las consecuencias que uno esperaría: cuando Alice hace un berrinche encuentra la manera de salir de una habitación en la que no quería estar y cuando entra a casas ajenas sin ser invitada no hay ninguna represalia. Los demás personajes tampoco son lo que uno llamaría grandes ejemplos a seguir: son groseros, caprichosos y están locos, como bien dice el gato de Cheshire. Estos son sólo algunos ejemplos de las muchas maneras en las que Carroll juega con los elementos de la historia, modificando y sustituyendo lo que el lector podría suponer que sucedería, de tal manera que es completamente inesperado.

El segundo libro, *Through the Looking-Glass and what Alice found there*, retoma la historia de Alice, esta vez de siete años y medio, en un día de invierno. Ella se está preguntando qué habrá en el mundo detrás del espejo cuando de pronto se da cuenta de que puede atravesarlo. Una vez del otro lado, Alice se percató que es muy parecido al mundo del que ella viene, excepto por algunas diferencias (como que las piezas de ajedrez son muy grandes y están vivas) y entra en una partida de ajedrez enorme en el papel del peón de la Reina Blanca. Sin embargo, pronto se da cuenta de que las cosas no funcionan igual en este lado del espejo: las flores y los animales hablan, los lugares cambian de un momento a otro y, para llegar a donde se quiere ir, hay que caminar hacia el lado contrario. Al final Alice es coronada como reina (conforme a las reglas del ajedrez) y hace jaque al Rey Rojo, quien pasa todo el tiempo dormido, por lo que Alice se pregunta, cuando despierta de nuevo en la

misma habitación en la que empezó, realmente de quién fue el sueño: suyo o del Rey Rojo.

En este mundo a través del espejo mucho funciona al revés: “Alice has to walk in the opposite direction to the place she wants to reach in order to arrive there, is given a dry biscuit by the Red Queen to quench her thirst after running, and learns to pass cake round first and cut it afterwards” (313). Si bien en los dos libros de Alice vemos cómo Carroll juega con los métodos de enseñanza de la época, ya sea modificando poemas que les enseñaban o haciendo que los mismos personajes parodien la manera de reprender a los niños, es en el segundo libro en el que esto es aún más marcado. Desde el primer encuentro de Alice con la Reina Roja, ésta la corrige, primero de la misma manera en la que una institutriz corregiría a una pupila: “Look up, speak nicely, and don’t twiddle your fingers all the time” (148), pero después empieza a parecer no sólo exagerado, sino ridículo: “Curtsey while you’re thinking what to say. It saves time” (148). De esta manera, a lo largo de la historia, Alice es reprendida por otros personajes, como la Reina Blanca y Humpty Dumpty. Esto continúa hasta el final del libro, cuando las dos reinas regañan a Alice por sus modales en la mesa, como el pedir una rebanada de una pierna de cordero que le presentaron: “Certainly not...it isn’t etiquette to cut any one you’ve been introduced to” (240). Esto es claramente un juego de palabras (como muchos otros a lo largo de ambas historias) puesto que “cut” puede significar tanto cortar con un cuchillo, como marginar a alguien.

Los personajes no sólo regañan a Alice por sus modales, sino que también a lo largo del libro le plantean preguntas de temas escolares, siempre alterados de

una u otra manera. Por ejemplo, varios de los personajes corrigen a Alice, o la interrogan respecto al verdadero sentido de las palabras que dice, como Humpty Dumpty, que le pregunta: “How old did you say you were? (194)” y cuando Alice le dice su edad como respuesta, él la corrige, diciéndole que ella en realidad no había dicho su edad antes. También, al momento en que Alice es coronada, las dos reinas cuestionan sus conocimientos en matemáticas, primero haciéndole preguntas de sumas y restas (aunque muy avanzadas para la pequeña Alice) y después con preguntas absurdas como: “Divide a loaf by a knife-what’s the answer to that? (232)” Como ésta hay otras referencias al estudio de las matemáticas en los dos libros, primero está el recuento de la Mock Turtle en *Wonderland* sobre las diferentes ramas de la Aritmética: “Ambition, Distraction, Uglification and Derision” (94). También en *Through the Looking Glass*, Humpty Dumpty cuestiona a Alice cuando ella le dice que trescientos sesenta y cinco menos uno son trescientos sesenta y cuatro, y la hace que lo escriba para estar seguro.

Hay que recordar que Dodgson era matemático y, así como jugaba con otros aspectos de la sociedad o la educación de la época, también lo hacía con las matemáticas. Así que cuando Alice llega a *Wonderland* y empieza a preguntarse quién es y recita una tabla de multiplicación un poco inusual: “four times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is- oh dear! I shall never get to twenty at that rate” (25), como lectores podemos verlo como sólo otro ejemplo de *nonsense*, o podemos considerarlo como lo dice Gardner: “The simplest explanation of why Alice will never get to 20 is this: the multiplication table traditionally stops with the twelves, so if you continue this nonsense progression- 4

times 5 is 12, 4 times 6 is 13, 4 times 7 is 14, and so on- you end with 4 times 12 (the highest she can go) is 19- just one short of 20" (26). Gardner también nos ofrece otra teoría, de A.L. Taylor, que dice que 4 por 5 es en realidad 12 en un sistema numérico con base 18, 4 por 6 es 13 en uno con base 21, y así (incrementando la base en 3 cada vez), al llegar a 20 es la primera vez que no funciona, puesto que 4 por 13 no es 20 en un sistema numérico de base 42.

Las obras de Carroll, si bien estaban escritas para niños, contenían (como ya hemos empezado a ver) muchos elementos de fondo que eran demasiado complejos o estaban demasiado escondidos para que un niño los entendiera. Es probable que el autor haya metido estos aspectos, como los juegos de palabras, matemáticos o lógicos, más para su propio entretenimiento que con la idea de que los pequeños lectores pudieran entenderlos. Ambos libros relatan el sueño de una pequeña niña y eso no es lo único que tienen en común. Primero que nada, los dos están de cierta manera inspirados en juegos de mesa: *Wonderland* en un juego de cartas y *Through the Looking Glass* en una partida de ajedrez. Vale la pena mencionar que fue durante la Época Victoriana que los juegos de mesa y los deportes al aire libre (como el croquet que juega Alice en *Wonderland*) empezaron a crecer en popularidad. También, ambos libros están repletos de canciones y poemas, lo cual parece apropiado, dado que se trata de libros escritos para niños, y también para los lectores de la época resultaría familiar, puesto que estos versos eran una de las formas más usadas para conseguir que los niños memorizaran sus lecciones.

Hay otro elemento que está presente a lo largo de ambos textos: la crueldad.

Auberbach nos dice:

She is almost always threatening to the animals of Wonderland. As the mouse and birds almost drown in her pool of tears, she eyes them with a strange hunger which suggests that of the Looking-Glass Walrus who weeps at the Oysters while devouring them behind his handkerchief. (318)

La crueldad casi siempre viene de Alice, ya sea porque está asustando a los pequeños animales al hablar de su gatita Dinah, o porque está amenazando a las flores con arrancarlas. Sin embargo, al final de *Through the Looking Glass* vemos que Carroll le da un giro inesperado a la historia, cuando la comida cambia de lugar con los invitados del banquete y se dispone a comérselos: “Already several of the guests were lying down in the dishes, and the soup ladle was walking up the table towards Alice’s chair, and beckoning to her impatiently to get out of its way” (244). La pequeña protagonista termina con toda esta situación absurda al jalar fuertemente del mantel, tirando a los invitados, los platos y la comida.

En ambos textos, Carroll juega extensamente con las palabras y su significado, desde la pregunta que se hace Alice cuando primero llega a Wonderland: “Who in the world am I?”, tras la que empieza a cuestionar si afectaría su comportamiento el hecho de tener un nombre diferente.

“I’m sure I ’m not Ada,” she said, “for her hair goes in such long ringlets, and mine doesn’t go in ringlets at all; and I’m sure I can’t be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh! she knows such a very little! Besides, she’s she, and I’m I, and—oh dear, how puzzling it all is! (Carroll, 25)

Aunque los juegos de palabras son prominentes en ambos textos, lo son más en *Through the Looking Glass*, en donde Humpty Dumpty se declara el amo de las palabras: ““When I use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean- neither more nor less””, por lo que puede cambiar su significado a lo que él quiera, “The question is...which is to be master-that’s all” (196). Es también en este segundo libro en donde aparece el poema de “Jabberwocky” que, de todos los poemas y canciones en los dos libros, es en el que Carroll cambia más las palabras y en el que utiliza más los famosos *portmanteaus*, en los cuales, como Humpty Dumpty le explica a Alice, “there are two meanings packed up into one word” (198).

La sociedad durante la Época Victoriana estaba muy enfocada en la moralidad, por lo que muchos textos tenían cierto carácter pedagógico y a los niños se les enseñaban canciones con fondos moralistas. En estos dos libros, Carroll juega con estos elementos tan comunes para los niños de esos tiempos y los llena con canciones que se burlan de ellos de manera inocente. Me voy a enfocar en estas canciones y poemas, específicamente en las de *Through the Looking Glass*. Este texto incluye doce poemas y canciones: dos poemas líricos que enmarcan la historia (“Child of the pure unclouded brow” y “A boat beneath a sunny sky”), tres canciones infantiles (“Tweedledum and Tweedledee”, “Humpty Dumpty” y “The Lion and the Unicorn”) y siete parodias (“Jabberwocky”, “The Walrus and the Carpenter”, “Humpty Dumpty’s Recitation”, “Sitting on a Gate”, “Hush-a-by Lady”, “To the Looking-Glass World” y “First the Fish Must be Caught”). En el segundo capítulo voy a analizar las canciones y poemas líricos; y en el tercer capítulo analizaré las parodias.

Capítulo 2: Poemas líricos y canciones infantiles

De acuerdo con el *Diccionario de Retórica y Poética*, la poesía lírica es personal, “en ella se vuelca lo que se siente, y tiene su raíz original en la exclamación y en la interjección...Las narraciones o descripciones que en apariencia puedan hallarse en un poema lírico, se subordinan totalmente a la necesidad de expresión de la subjetividad” (236). En *Alice’s Adventures in Wonderland*, encontramos solamente un poema de este tipo, un poema epígrafe llamado “All in the Golden Afternoon”, que introduce al texto. Sin embargo, en algunas ediciones se incluye también otro poema entre el epígrafe y el texto: “Christmas-Greetings [from a fairy to a child]”. “All in the Golden Afternoon” habla sobre la tarde en la que Dodgson les contó por primera vez esta historia de Alice a las tres hermanas Lidell y, aunque no forma parte de la historia, sí habla sobre lo que sucederá.

Por otra parte, los dos poemas de *Through the Looking Glass and What Alice Found There* que entran dentro de esta categoría de poemas líricos no forman parte de la historia, sino que la enmarcan. “Child of the Pure Unclouded Brow” introduce la historia, mientras que “A Boat Beneath a Sunny Sky” la cierra. Ambos poemas se diferencian del resto porque no sólo no tienen elementos de crítica o de humor, sino que son poemas que hablan sobre los sentimientos de Dodgson.

El primer poema, “Child of the pure unclouded brow”, es un poema de seis estrofas, de seis versos cada una, con una rima constante de ABABCC. Habla de las estaciones, del paso del tiempo, de la diferencia de edad entre Dodgson y Alice Liddell: “Though time be fleet, and I and thou / Are half a life asunder”. Es un poema romántico que habla de melancolía y de pérdida y que utiliza palabras anticuadas

como “thy” y “thou”. Dodgson expresa su amor y cuánto extraña a Alice, a quien no ha visto últimamente: “I have not seen thy sunny face, / Nor Heard thy silver laughter”. Este poema habla de sueños y melancolía: “Shall summon to unwelcome bed / A melancholy maiden!” En este caso la cama es la cama matrimonial, por lo que lo melancólico proviene del deseo de Dodgson de que Alice nunca madure y nunca se case.

Child of the pure unclouded brow
And dreaming eyes of wonder!
Though time be fleet, and I and thou
Are half a life asunder,
Thy loving smile will surely hail
The love-gift of a fairy-tale.

I have not seen thy sunny face,
Nor heard thy silver laughter;
No thought of me shall find a place
In thy young life's hereafter –
Enough that now thou wilt not fail
To listen to my fairy-tale.

A tale begun in other days,
When summer suns were glowing –
A simple chime, that served to time
The rhythm of our rowing –
Whose echoes live in memory yet,
Though envious years would say ‘forget’.

Come, hearken then, ere voice of dread,
With bitter tidings laden,

Shall summon to unwelcome bed
A melancholy maiden!
We are but older children, dear,
Who fret to find our bedtime near.

Without, the frost, the blinding snow,
The storm-wind's moody madness –
Within, the firelight's ruddy glow,
And childhood's nest of gladness.
The magic words shall hold thee fast:
Thou shalt not heed the raving blast.

And though the shadow of a sigh
May tremble through the story,
For 'happy summer days' gone by,
And vanish'd summer glory –
It shall not touch with breath of bale
The pleasance of our fairy-tale.

(Carroll, 123)

En este poema vemos la diferencia marcada entre el primer libro de Alice (1865) y el segundo (1872), ya que nos habla de “A tale begun in other days,/ When summer suns were glowing”, pues *Alice's Adventures in Wonderland* comienza en verano, específicamente el 4 de julio, pero ahora es un momento “Without, the frost, the blinding snow,/ The storm-wind's moody madness”. Se sabe por el contexto que se trataba del 4 de noviembre, exactamente seis meses después del primer libro. “The preparation for a bonfire and Alice's remark “Do you know what tomorrow is, Kitty?” suggest that the date was November 4, the day before Guy Fawkes Day”

(Gardner, 162)¹. El drástico cambio de temporada entre un libro y otro resalta el afán de Dodgson por los contrastes, así como lo diferente de la vida “a través del espejo”. En la última estrofa se ve el paso del tiempo entre el primer libro y el segundo, con “For happy summer days gone by, / And vanish’d summer glory”, además de que parece una transición muy natural al usar las últimas tres palabras del primer libro: “happy summer days” en este poema que introduce al segundo libro. Dodgson cambió la palabra “pleasures” por “pleasance” en el último verso para incluir el segundo nombre de Alice Pleasance Liddell. Como ya mencioné, no tiene elementos de crítica o de humor y, junto con el poema final, enmarca la historia de Alice en el mundo a través del espejo.

El poema con el que termina la historia, “A boat beneath a sunny sky”, se trata de un poema acróstico (con Alice Pleasance Liddell escrito con las primeras letras de cada verso) en el que Dodgson nos habla, de nuevo de manera melancólica, de los cambios de temporada y la muerte. En este poema habla, al igual que en el poema epígrafe, de aquella tarde en la que Dodgson llevó a las tres hermanas Liddell a remar en un bote y les contó la historia de *Alice’s Adventures in Wonderland*:

A boat beneath a sunny sky,
Lingering onward dreamily
In an evening of July —

Children three that nestle near,

¹ El 5 de noviembre se celebra en el Reino Unido la Noche de Guy Fawkes, en la que se hace una gran hoguera para conmemorar el atentado de 1605 en el que un grupo de católicos, entre ellos Guy Fawkes, trataron de destruir la sede del parlamento, el palacio de Westminster.

Eager eye and willing ear,
Pleased a simple tale to hear —

Long has paled that sunny sky:
Echoes fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.

Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving under skies
Never seen by waking eyes.

Children yet, the tale to hear,
Eager eye and willing ear,
Lovingly shall nestle near.

In a Wonderland they lie,
Dreaming as the days go by,
Dreaming as the summers die:

Ever drifting down the stream —
Lingering in the golden gleam —
Life, what is it but a dream?

(Carroll, 250)

El poema consta de siete estrofas de tres versos cada una, con una rima de AAA. No tiene elementos humorísticos y cierra la historia dejando al lector con la pregunta “Life, what is it but a dream?”, muy apropiadamente, ya que los dos libros de Alice son sueños fantásticos.

Una vez que entramos a este sueño fantástico en *Through the Looking Glass*, las canciones y poemas se dividen en dos secciones: canciones infantiles, que analizaré en este capítulo y parodias, de las cuales hablaré en el siguiente. Las canciones infantiles existen desde hace mucho tiempo. Las primeras versiones vienen desde el siglo XIV, aunque la “era de oro” de estos pequeños poemas no fue sino hasta el siglo XVIII cuando se crearon las primeras versiones de “Tweedledum and Tweedledee” y “Humpty Dumpty”. Desde su invención, las canciones infantiles se usan no sólo para tranquilizar a los niños a la hora de dormir, sino también como herramientas didácticas para enseñar a los niños lecciones morales o relatos históricos. Sin embargo, en el mundo de *Through the Looking Glass*, parece que las palabras tuvieran el poder de anticipar, e incluso ocasionar acciones. Esto se ve reflejado en las tres instancias en las que Carroll toma canciones infantiles que ya existían y las incorpora al texto. En las tres ocasiones, los personajes terminan llevando a cabo lo que el poema dice.

En las canciones infantiles, así como en muchos de los poemas de los libros de Alice, encontramos elementos de intertextualidad, definida como una “relación de co-presencia de dos o más textos”. Las relaciones intertextuales, como las transtextuales en general, se pueden dar en distintos grados de abstracción: desde el carácter puntual de la cita, hasta las formas más sutiles e indirectas de la alusión”. En lo que se refiere a las canciones infantiles vamos a encontrarnos con una alusión, es decir, con una “forma indirecta de la relación textual” (Pimentel, 265). Sin

embargo, no todos los poemas y canciones entrarán bajo el mismo grado de indirección².

En el texto de *Wonderland* sólo encontramos dos canciones de este tipo. La primera: “Twinkle, twinkle, little bat!” es diferente a las demás en los dos libros, puesto que es la única que es una parodia de una canción infantil y no la forma original. La canción original es “The Star” de Jane y Anne Taylor. La segunda canción infantil en este libro, “The Queen of Hearts” es un fragmento de una canción más extensa que forma parte de la colección de “Mother Goose”. En el texto de *Wonderland*, las canciones infantiles no anticipan acciones como lo hacen en *Through the Looking Glass*.

A lo largo de las dos obras de *Alice*, Carroll satiriza y critica (siempre de manera indirecta) la forma de aprendizaje de la época Victoriana, particularmente la idea de que la mejor manera de aprender era a través de la memorización y la repetición. “Those who read the book when it was first published found in it a delight which the child of to-day misses. Fifty years ago certain poems appeared in every reader and were read over and over again until the child was stupid indeed who did not unconsciously learn them by heart” (Milner, 13). La mayoría de las canciones y poemas que utiliza el autor dentro de las obras le resultarían muy familiares a los niños de la época, pues eran versiones de versos que les hacían repetir incesantemente en la escuela hasta que se las aprendieran y, parte de lo que Carroll

² Los grados de indirección que enumera Pimentel para la alusión son: alusión textual, alusión tópica, alusión personal, alusión metafórica y alusión estructural.

crítica a lo largo de sus obras es el hecho de que, aunque memorizaran los versos, no entendían su significado ni relevancia.

El primer ejemplo que vemos en *Through the Looking Glass* es en el capítulo IV, en el que Carroll toma la letra original de la canción infantil “Tweedledum and Tweedledee”. Es una canción compuesta por dos estrofas de cuatro versos con una rima de ABAB. Alice se encuentra en su recorrido del mundo del otro lado del espejo con los dos hermanos y le viene a la cabeza esta canción, que más adelante vemos indicaba lo que pasaría entre los hermanos. Parece muy apropiado que Carroll decidiera tomar esta canción infantil en particular, y a estos dos personajes, para introducirlos en *Through the Looking Glass*, ya que son muy representativos de temas que se ven a lo largo de la obra: la inversión (ejemplificada en la palabra favorita de los gemelos “Contrariwise”), y los reflejos (muchas cosas a través del espejo son un reflejo de lo que son en el mundo real, como en el poema de “Jabberwocky”³) Estos personajes representan un concepto que para Dodgson, siendo matemático y lógico, era muy familiar: Tweedledum y Tweedledee son lo que en geometría se conoce como “enantiomorfos”, que quiere decir que son idénticos pero con su estructura al revés, como imagen espejo (Gardner, 215).

Tweedledum and Tweedledee
Agreed to have a battle;
For Tweedledum said Tweedledee
Had spoiled his nice new rattle.

³ La primera vez que aparece este poema en el libro es invertido, como si se estuviera viendo el reflejo del texto en un espejo.

Just then flew down a monstrous crow,
As black as a tar-barrel;
Which frightened both the heroes so,
They quite forgot their quarrel.
(Carroll, 166)

El origen de estos dos personajes es muy anterior a Carroll. “The original Tweedledum and Tweedledee made their first appearance at least a century earlier, in a poem published in 1725 making fun of two feuding composers, Giovanni Batista Boncini (1670-1747), and George Frideric Handel (1685-1759)” (Jack, 222). La primera vez que esta canción apareció impresa fue en 1805 en *Original Ditties for the Nursery*, donde ya salía exactamente cómo Carroll la escribió en el texto. Como canción infantil, este poema nos hace notar lo absurdos que son a veces los conflictos entre las personas y lo poco que importan las pequeñas diferencias (como el pelear por una sonaja) cuando estás enfrentando un problema real (un cuervo gigante). Sin embargo, Carroll no utiliza canciones o poemas de forma arbitraria dentro de sus obras, ni tampoco las introduce al texto con el único propósito de entretener a los niños, sino que, como ya mencioné, también las utilizaba para criticar o exponer las fallas en las prácticas educativas de la época, que utilizaban estas mismas canciones y poemas para enseñar a los niños. En esta instancia vemos que Alice conoce la canción de memoria (sin duda, después de cientos de repeticiones), pero no sabe cómo aplicar el conocimiento que transmite la canción a su vida diaria.

Se trata de una canción infantil que existía mucho antes de Carroll, en este caso el tipo de alusión, de acuerdo a la clasificación de Pimentel, es *alusión textual*,

“en la que un lexema o grupo de lexemas proveniente de otro texto se asimila al nuevo contexto. Esta forma de alusión está muy cercana a la cita; la única diferencia que las marca es la indirección: que la cita declara su origen, la alusión textual lo calla” (266). El hecho de que el autor de *Through the Looking Glass* tomara estos versos y los incorporara a su historia de manera que anunciaran los eventos que sucederían a continuación cambia la perspectiva del lector, quien podría pensar que este pequeño poema sólo es una canción infantil que Alice recuerda al ver a estos personajes; sin embargo, resulta inesperado cuando nos damos cuenta de que los hechos relatados en la canción están sucediendo en el texto. La canción nos habla de cómo los dos hermanos deciden luchar cuando uno arruina la nueva sonaja del otro. Sin embargo, la batalla se detiene cuando un cuervo enorme los asusta. En el texto pasa exactamente eso: Tweedledum acusa a Tweedledee de arruinar su sonaja nueva y se preparan para luchar, cubriéndose con almohadas y sartenes como armadura y armándose con una espada de juguete y un paraguas; pero antes de que comience la batalla el cielo se oscurece y, como Alice ya sospechaba, vuela sobre ellos un enorme cuervo que los asusta y salen corriendo. Al darle vida a los personajes de la canción infantil y a sus acciones, Carroll parece cuestionar no sólo la sensatez de estas acciones, sino el valor que podría aportar el aprenderse de memoria estos versos.

En el capítulo VI, vemos otra canción infantil, “Humpty Dumpty”, de sólo una estrofa de cuatro versos, con una rima de AABB. En *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Iona y Peter Opie mencionan que esta canción era originalmente un acertijo (213), lo que explica por qué Humpty Dumpty no parece saber o aceptar

que es un huevo y, también, por qué empieza un concurso de acertijos con Alice. Hay muchas instancias de acertijos en los dos libros de Alice. La más conocida es el acertijo que le propone el Mad Hatter a Alice en *Wonderland*: “Why is a raven like a writing desk?” Este acertijo se ha vuelto muy famoso a través de los años, conocido particularmente por su falta de respuesta. “This is an interesting case of saying without meaning. Of course, both Carroll and the Hatter know what the words mean, but in an important sense they do not know what the utterance means” (Lecercle, p. 120). Siendo que se trata de un texto de Lewis Carroll, lo más correcto sería asumir que en realidad no es que el acertijo no tenga una respuesta, sino que no tiene una sola respuesta correcta. Ésa era una de las cosas que Carroll quería transmitir con sus obras, que era más valioso el poder dar una justificación lógica a cualquier respuesta que el repetir una respuesta “correcta” sin entender el porqué.

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.
(Carroll, 192)

Con “Humpty Dumpty”, al igual que con “Tweedledee and Tweedledum”, Carroll toma una canción que ya existía y la incorpora a su obra, lo que de nuevo sería considerado una alusión textual, sin embargo, en este caso hace un cambio en el último verso. Originalmente ésta decía: “Couldn’t put Humpty together again” (Gardner, 246), pero Carroll lo cambia a “Couldn’t put Humpty Dumpty in his place again.” Al hacer esto el autor le da dos sílabas extras al último verso. Esta canción

infantil nos deja el mensaje de que, tristemente, no todo tiene arreglo (no se puede arreglar un huevo roto).

En el texto es Alice quien se recita esta canción, e incluso ella nota el cambio en el último verso y dice: “That line is much too long for the poetry” (192). Así como Alice se da cuenta de que algo está mal con el último verso, a la mayoría de los lectores que conocen esta canción, puede parecerles inesperado el cambio. De nuevo podemos ver cómo Carroll hace una sutil crítica a la educación por repetición de la Inglaterra victoriana. Alice memorizó esta canción en la escuela; sin embargo, no memorizó correctamente el último verso y, aunque sabe que algo está mal con la longitud, no puede explicar de qué se trata ni por qué. No podemos saber la razón por la que Carroll decidió cambiar ese último verso, pero me parece posible que lo haya hecho por el simple motivo de mostrar cómo la memoria, en especial de una niña pequeña, puede fallar cuando se le pide que aprenda cosas por medio de repeticiones infinitas, sin explicar el contenido.

Este poema, al igual que con el de “Tweedledum and Tweedledee”, se incorpora al texto de manera casi profética. Cuando Alice expresa su preocupación sobre que Humpty Dumpty esté sentado en una barda tan delgada, él le dice que si alguna vez se llegara a caer, el Rey le prometió mandar a todos sus hombres y todos sus caballos, tal como lo dice en la canción, aunque no vemos el desenlace a lo largo de la historia. Al igual que con el poema anterior, las expectativas del lector se ven afectadas, no sólo por el cambio que hace Carroll al último verso, sino también porque no esperaría que lo que dice la canción fuera a suceder en el cuento, al menos parcialmente.

La primera versión impresa de esta canción es de 1797, en *Juvenile Amusements*, de Samuel Arnold, en donde aparecía así:

Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
Four-score Men and Four-score more,
Could not make Humpty Dumpty where he was before.

El origen de Humpty Dumpty, nos dice Gardner, se remonta a mucho antes de la época de Carroll. "Theories about who or what Humpty Dumpty is in this nursery riddle rhyme abound. One from 1956 posits that the original Humpty Dumpty was a powerful cannon used in Colchester during the English civil war of 1642-51. It was stationed on top of a tower, which collapsed under bombardment, thus inspiring the nursery rhyme" (244). Así como ésta hay varias teorías sobre el origen de Humpty Dumpty, pero todas son especulaciones infundadas. Sin embargo, fue Carroll quien lo popularizó como lo conocemos hoy, con su forma tan peculiar de huevo.

La tercer canción infantil que vemos en *Through the Looking Glass* es "The Lion and the Unicorn", en el capítulo VII. En este poema vemos otra vez cómo Carroll toma una canción que ya existía y la incorpora al texto, de nuevo tratándose de intertextualidad de alusión textual. En este caso se trata de una estrofa de cuatro versos con una rima constante de AAAA. Este poema, de nuevo, anuncia lo que va a suceder, pues Carroll incorpora la historia de la canción a su obra. Gardner nos dice que "The nursery rhyme is popularly supposed to have arisen in the early seventeenth century when the union of Scotland and England resulted in a new British coat of arms on which the Scottish unicorn and the British lion appear, as they

do today, as the two supporters of the royal arms” (266). Si esto que dice Gardner es cierto, este es el poema más antiguo de este tipo que ocupa Carroll en el texto y el único anterior a la “época de oro” de las canciones infantiles.⁴

The Lion and the Unicorn were fighting for the crown:
The Lion beat the Unicorn all round the town.
Some gave them white bread, some gave them brown;
Some gave them plum-cake and drummed them out of town.
(Carroll, 208)

Nuevamente vemos que el autor nos vuelve a sorprender al incorporar la trama de la canción dentro de la novela. Por otra parte, la corona por la que luchan el León y el Unicornio ni siquiera les pertenece, sino que, como dice el Rey Blanco: “and the best of the joke is, that it’s my crown all the while!” (Carroll, 207). Si el lector conocía el poema antes de leer *Through the Looking Glass* esperaríamos, al igual que Alice, que el motivo de la pelea entre el León y el Unicornio fuera la corona, pero no que la corona fuera del Rey Blanco y que ninguno de los luchadores la podría ganar. En esta tercera canción infantil el mensaje es la insensatez de la guerra (aunque pelean por la corona, al final el pueblo no los quiere “and drummed them out of town”), mensaje que recalca el contexto (pues la corona ni siquiera les pertenece).

Una vez que termina la lucha entre el León y el Unicornio, se pasa el pan blanco y el pan moreno y, al final, el pastel de ciruela. Claro que, siendo que están a través del espejo, primero hay que pasar el pastel y después hay que partirlo. Una

⁴ Como dato curioso, en la parte inferior del escudo de armas aparece la frase “Dieu et mon droit” (Dios y mi derecho), que ha sido el lema de la monarquía británica desde principios del siglo XV. La frase está en francés, ya que este idioma reemplazó al latín como la lengua que hablaba la clase alta de la época.

vez que se repartieron todos los panes y el pastel, se escuchan tambores que no se sabe de dónde vienen, pero que son tan fuertes que Alice se tapa los oídos y piensa “If that doesn’t ‘drum them out of town’, nothing ever will!” (Carroll, 214). Carroll, por tercera vez, utiliza una canción que le enseñaban a los niños de la época para demostrar, de manera humorística, lo impráctico de esta forma de enseñanza cuando no se les enseñaba también a entender la lógica detrás de los poemas.

Las canciones infantiles en *Through the Looking Glass*, si bien son las versiones originales (exceptuando aquel último verso de “Humpty Dumpty”), son a la vez parodias de los versos originales y satirizan la práctica de utilizar la repetición incansable de canciones como método de enseñanza. “Nonsense both upholds and ruins the values of Victorian education, it both mimics and mocks the educational institutions, it both captures and frees the children still excluded by the system, it echoes, stages, and intervenes upon the contradictions of language as both object and vehicle of Victorian pedagogy” (Lecerle, 200). Con sus obras de Alice, especialmente mediante el uso de las canciones infantiles tan comunes en la enseñanza de la época, Carroll intenta re-educar a sus lectores, invitándolos a no sólo repetir o memorizar como era la costumbre, sino a cuestionar y a encontrar la lógica o la importancia histórica detrás de cualquier argumento.

Capítulo 3: Parodias

“Parody imitates the distinctive style and thought of a literary text, author or tradition for comic effect...when the imitation serves to mock another work” (Preminger, 881).

La mayoría de los poemas en los dos textos de Alice son parodias. La parodia está ligada a la literatura *nonsense*, ya que ambas juegan con el significado y la estructura del texto. En el primer libro de Alice nos topamos con siete poemas de este tipo. El primero, “How doth the little crocodile”, es una parodia de las dos primeras estrofas de “Against Idleness and Mischief” de Isaac Watts. Después aparece “The Mouse’s tale”, que es diferente a los demás poemas en ambos libros puesto que es un caligrama, es decir, está escrito de manera que parece la figura de algo en el poema, en este caso la cola de un ratón. De acuerdo con Gardner, Carroll puede haber tomado la idea para este poema de Tennyson. “Tennyson told Carroll that he had had a dream about a lengthy poem about fairies, which began with very long lines, then the lines got shorter and shorter until the poem ended with fifty or sixty lines of two syllables each” (50). Más adelante aparece “You are old, Father William”, que es una parodia del poema “The Old Man’s Comforts and How He Gained Them”, de Robert Southey. Después viene “Speak roughly to your little boy”, que parodia un poema muy conocido llamado “Speak Gently”. Aunque no se sabe con seguridad de quién es este poema, hay quienes lo atribuyen a Langford y otros a Bates. Le sigue el poema “The Lobster Quadrille”, cuyo original es “The Spider and the Fly” de Mary Howitt. Después viene “Tis the voice of the Lobster”, una parodia del poema “The Sluggard”, de Isaac Watts, seguida de “Turtle Soup”,

cuyo original es la canción “Star of the Evening” de James M. Sayle, muy popular para los niños de la época. Al final viene “The letter in the trial”, donde Carroll cortó la primera estrofa, que hacía que el poema se pareciera más al original, “Alice Gray” de William Mee.

Siete de los once poemas en *Through the Looking Glass and What Alice Found There* son parodias. Es en estos poemas en los que vemos mayor ingenio del autor para inventar palabras y frases, así como para modificar las expectativas del lector. Los poemas que Carroll parodia dentro de su obra son poemas que a la gente de la época le resultarían muy familiares, aunque como bien dice Milner, los niños de hoy en día ya no conocen los textos originales y “parody ceases to be parody without the original poem as a background” (13). Como ya mencioné, el objetivo de la parodia es criticar o burlarse de otro texto, pero Carroll va más allá y las usa, al igual que los otros poemas en sus libros de Alice, para criticar también los métodos de enseñanza de la Inglaterra Victoriana.

La primera parodia en *Through the Looking Glass* es el poema de “Jabberwocky”, el cual es considerado no sólo el poema más famoso de Carroll, sino el más conocido de *nonsense*. Gardner dice: “Few would dispute the fact that “Jabberwocky” is the greatest of all nonsense poems in English” (176). Consiste de siete estrofas, de cuatro versos cada una, con una rima de ABAB, excepto en las estrofas 3, 5 y 6, en las que la rima es ABCB. Hasta el día de hoy no se sabe si es una parodia de alguna obra específica, o si más bien se trata de una parodia del verso anglosajón y las leyendas inglesas que generaron la poesía épica de éste país. Hay quienes dicen que Carroll probablemente se basó en la leyenda de San

Jorge matando al dragón y otros dicen que está basado en la balada alemana “The Shepherd of the Giant Mountain” (ver *The Lewis Carroll Handbook* de Roger Green), pero nada de esto se ha demostrado. Aunque no sabemos exactamente a qué texto hace referencia esta parodia, vemos que se trata de una alusión estructural⁵ a las leyendas inglesas y la poesía épica.

‘Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

‘Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!’

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought —
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and
through
The vorpal blade went snicker-snack!

⁵ Luz Aurora Pimentel describe la alusión estructural como aquella “en la que un texto sugiere o utiliza para su construcción la estructura de otro” (266).

He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

‘And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!’
He chortled in his joy.

‘Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe. (140)

En el capítulo VI, Humpty Dumpty le explica a Alice el significado de algunas de las palabras inventadas que Carroll utiliza en el poema. *Brillig*, según Humpty Dumpty se refiere a “four o’clock in the afternoon- the time when you begin broiling things for dinner.” ‘Lithe’ is the same as active”. *Slithy*, “means ‘lite and slimy’” y, explica Dumpty que se trata de una palabra híbrida, o *portamanteau*, en la que dos significados están dentro de una sola palabra. Los *toves* son “something like badgers- they’re something like lizards- and they’re something like corkscrews.” Estas extrañas criaturas, además, hacen sus nidos bajo relojes de sol, el pedazo de pasto alrededor de éstos es el *wabe*, “because it goes a long way before it, and a long way behind it”; también sabemos que comen queso, aunque esto no tiene relevancia para el poema. Es interesante que durante todo el libro de *Through the Looking Glass*, Carroll mencione varias veces a los sacacorchos, puesto que estos tienen forma de hélice, que es una curva tridimensional cuya espiral va al lado contrario en un espejo.

Gyre es girar una y otra vez como un giroscopio, mientras que *gimble* es hacer hoyos “like a gimblet”. *Mimsy* es otro *portmanteau*, que une “flimsy and miserable”, y un *borogove* es un pájaro que parece un trapeador. Los *raths* son “a tipe of green pig”, pero nos dice Humpty Dumpty que no está seguro sobre el significado de *mome*, pero que cree que significa “from home”, por lo que tal vez perdieron su camino. Finalmente, *outgrabing* es “something between bellowing and whistling, with a kind of sneeze in the middle” (Carroll, 199).

En una edición de *Mischmasch*, de 1855, un periódico que Carroll escribía para sus hermanos, el autor dio una explicación un poco diferente para algunas de las palabras.

BRYLLIG (derived from the verb BRYL or BROIL), “the time of broiling dinner, i.e. the close of the afternoon.”

SLYTHY (compounded of SLIMY and LITHE). “Smooth and active.”

TOVE. A species of Badger. They had smooth white hair, long hind legs, and short horns like a stag; lived chiefly on cheese.

GYRE, verb (derived from GYAOUR or GLAOUR, “a dog”). To scratch like a dog.

GYMBLE (whence GYMBLET). “To screw out holes in anything.”

WABE (derived from the verb to SWAB or SOAK). “The side of a hill” (from its being *soaked* by the rain).

MIMSY (whence MIMSERABLE and MISERABLE). “Unhappy.”

BOROGOVE. An extinct kind of Parrot. They had no wings, beaks turned up, and made their nests under sundials: lived on veal.

MOME (hence SOLEMOME, SOLEMONE, and SOLEMN). “Grave.”

RATH. A species of land turtle. Head erect: mouth like a shark: forelegs curved out so that the animal walked on its knees: smooth green body: lived on swallows and oysters.

OUTGRABE, past tense of the verb OUTGRIBE. (It is connected with old verb to GRIKE, or SHRIKE, from which are derived “shriek” and “creak”). “Squeaked.”

Con estas definiciones, nos dice Carroll que la primera estrofa quiere decir: “It was evening, and the smooth active badgers were scratching and boring holes in the hill-side; all unhappy were the parrots; and the grave turtles squeaked out.” (Gardner, 176), aunque sin duda no habría logrado el mismo impacto con esas palabras.

Muchas de las palabras inventadas por Carroll para este poema forman hoy en día parte del *Oxford English Dictionary* (OED). En éste, *slithy*, es “a variant of *sleathy*, an obsolete word meaning slovenly.” La palabra *gyre*, de acuerdo con el OED, se remonta a 1420, “as a word meaning to turn or whirl around.” También encontramos en este diccionario la palabra *gimble*, que es “a variant spelling of *gimbal*.” Los *gimbals* son anillos con pivote usados para cosas como suspender la brújula de un barco para que permanezca horizontal. *Mimsey* (con e), es definido en el OED como “prim, prudish, contemptible.” La palabra *snickersnee* es un término anticuado para un cuchillo grande, o para el acto de pelear con un cuchillo. *Galumphing* es una de las pocas palabras que el OED atribuye a Carroll siendo su definición una combinación de *gallop* y *triumphant*. *Beamish*, nos dice el diccionario, es una variante de *beaming*, que quiere decir “shining brightly, radiant.” *Chortled* es otra palabra acuñada por Carroll, que en el OED está definida como una mezcla de *chuckle* y *snort*.

La palabra *mome* tiene varios significados obsoletos: como madre, un bufón, crítico o zopenco. En la época de Carroll, *rath*, era una palabra irlandesa para un

recinto, generalmente un lugar bardeado. En el prefacio de *The Hunting of the Snark*, Carroll dice que *frumious* es la combinación perfecta entre *fuming* y *furious*. *Tum-tum* era un coloquialismo común que se refería al sonido de un instrumento de cuerda al ser tocado de manera monótona. En una carta que Carroll escribió a una de sus amigas niñas, Maud Standen, dice que *uffish*, le sonaba a ser “a state of mind when the voice is gruffish, the manner roughish, and the temper huffish” (Gardner, 180). *Whiffling* tenía una variedad de significados en la época de Carroll, generalmente se refería a resoplar en soplos cortos e inestables, por lo que empezó a utilizarse para alguien que era voluble y evasivo.

Tenemos muchas definiciones para las palabras inventadas por Carroll en “Jabberwocky”, pero, ¿qué quiere decir en realidad el poema? Alice misma lo dice de una manera peculiar cuando termina de leer el poema por primera vez: “Somehow it seems to fill my head with ideas- only I don’t exactly know what they are!” (Carroll, 142). La razón principal por la que este poema es el más reconocido de *nonsense* es porque las palabras inventadas por el autor, si bien no tienen un significado oficial, parecen palabras. Robert M. Polhemus, nos habla un poco más sobre la importancia del lenguaje del poema:

The verse foreshadows the whole book. The extreme tensions in the poem- between the unconventional use of language (invented vocabulary) and the conventional (normal syntax, grammar, rhythm, and rhyme), between referential significance and self-contained nonsense- define and energize Carroll. “Jaberwocky” puts the focus on the very fact of language itself, whose very existence- as children

see and feel- is just as marvelous, just as fantastic, as any of the meanings it conveys.

Lecerle nos dice que la literatura *Nonsense* es casi siempre lingüísticamente correcta (en sintaxis); está errada solamente en su semántica. El enfoque, por lo tanto, va directamente al lenguaje, al por qué estas palabras inventadas parecen tan reales y el texto tiene sentido como un todo. Ya he mencionado antes que Carroll trataba de criticar los métodos de enseñanza de la época y de enseñar a los niños a buscar maneras alternas de justificar una solución usando la lógica. Sus palabras inventadas son justamente una manera alternativa de expresar algo, siempre basando la invención de una palabra en la lógica (como unir dos palabras existentes para dar un significado intermedio).

La siguiente parodia, “The Walrus and the Carpenter”, es uno de los poemas más largos dentro de *Through the Looking Glass*, con 18 estrofas de seis versos con una rima de ABCBDB. En una carta que escribió Carroll a un tío en 1872, dice sobre este poema: “I had no particular poem in my mind. The metre is a common one” (Cohen, 177). Por esto podemos decir que, de nuevo, se trata de una alusión estructural, en este caso a una fábula. Una fábula, según *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, es:

A brief verse or prose narrative or description, whose characters may be animals or inanimate objects acting like humans; or, less frequently, personified abstraction or human types, whether literal or metaphorical. The narrative or description may be preceded, followed, or interrupted by a

separate, relatively abstract statement of the fable's theme or thesis. (Preminger, 400)

En este caso la "thesis" o moraleja de la fábula no está escrita claramente, pero sería: "no confíes en extraños". Al igual que en muchas de las fábulas más conocidas, como las de Esopo, la moraleja es el mensaje que queda tras leer sobre los errores cometidos por un personaje que no sabía o no escuchó el mensaje.

The sun was shining on the sea,
Shining with all his might:
He did his very best to make
The billows smooth and bright--
And this was odd, because it was
The middle of the night.

The moon was shining sulkily,
Because she thought the sun
Had got no business to be there
After the day was done--
'It's very rude of him,' she said,
'To come and spoil the fun!'

The sea was wet as wet could be,
The sands were dry as dry.
You could not see a cloud, because
No cloud was in the sky:
No birds were flying over head —
There were no birds to fly.

The Walrus and the Carpenter
Were walking close at hand;
They wept like anything to see

Such quantities of sand:
“If this were only cleared away,”
They said, “it would be grand!”

“If seven maids with seven mops
Swept it for half a year,
Do you suppose,” the Walrus said,
“That they could get it clear?”
“I doubt it,” said the Carpenter,
And shed a bitter tear.

“O Oysters, come and walk with us!”
The Walrus did beseech.
“A pleasant walk, a pleasant talk,
Along the briny beach:
We cannot do with more than four,
To give a hand to each.”

The eldest Oyster looked at him.
But never a word he said:
The eldest Oyster winked his eye,
And shook his heavy head —
Meaning to say he did not choose
To leave the oyster-bed.

But four young oysters hurried up,
All eager for the treat:
Their coats were brushed, their faces washed,
Their shoes were clean and neat —
And this was odd, because, you know,
They hadn't any feet.

Four other Oysters followed them,
And yet another four;
And thick and fast they came at last,
And more, and more, and more —
All hopping through the frothy waves,
And scrambling to the shore.

The Walrus and the Carpenter
Walked on a mile or so,
And then they rested on a rock
Conveniently low:
And all the little Oysters stood
And waited in a row.

“The time has come,” the Walrus said,
“To talk of many things:
Of shoes — and ships — and sealing-wax —
Of cabbages — and kings —
And why the sea is boiling hot —
And whether pigs have wings.”

“But wait a bit,” the Oysters cried,
“Before we have our chat;
For some of us are out of breath,
And all of us are fat!”
“No hurry!” said the Carpenter.
They thanked him much for that.

“A loaf of bread,” the Walrus said,
“Is what we chiefly need:
Pepper and vinegar besides
Are very good indeed —

Now if you're ready Oysters dear,
We can begin to feed."

"But not on us!" the Oysters cried,
Turning a little blue,
"After such kindness, that would be
A dismal thing to do!"

"The night is fine," the Walrus said
"Do you admire the view?"

"It was so kind of you to come!
And you are very nice!"

The Carpenter said nothing but
"Cut us another slice:
I wish you were not quite so deaf —
I've had to ask you twice!"

"It seems a shame," the Walrus said,
"To play them such a trick,
After we've brought them out so far,
And made them trot so quick!"
The Carpenter said nothing but
"The butter's spread too thick!"

"I weep for you," the Walrus said.
"I deeply sympathize."
With sobs and tears he sorted out
Those of the largest size.
Holding his pocket handkerchief
Before his streaming eyes.

"O Oysters," said the Carpenter.
"You've had a pleasant run!"

Shall we be trotting home again?"
But answer came there none —
And that was scarcely odd, because
They'd eaten every one.' (168)

En este poema, al tratarse de una fábula, no podemos decir que haya muchos elementos de *nonsense* en el texto. Sin embargo, al examinarlo más de cerca podemos ver cómo Carroll introdujo en las primeras estrofas su estilo particular de *nonsense* de una manera sutil. Los opuestos eran algo que, como ya hemos visto, le llamaban mucho la atención al autor, y puesto que lo reflejado en un espejo es opuesto a la realidad, es bastante apropiado que utilice ejemplos de ellos a lo largo de la obra. Sin embargo, no podemos pensar en el Sol brillando a media noche como algo más que una incoherencia (exceptuando algunos lugares cerca de los polos).

Este poema es recitado por Tweedledee para Alice, a pesar de que lo único que ella quiere es saber qué camino seguir para salir del bosque en el que se encuentra. Los hermanos no responden a su pregunta y deciden recitarle el poema más largo que conocen, a lo que Alice contesta: "If it's very long, would you please tell me first which road-", pero de nuevo la ignoran y empieza Tweedledee con su recitación.

Una vez que termina el poema, Alice y los hermanos Tweedle entran en una discusión sobre cuál de los personajes (la Morsa o el Carpintero) es mejor.

"I like the Walrus best," said Alice: "because he was a Little sorry for the poor oysters."

“He ate more than the Carpenter, though,” said Tweedledee. “You see he held his handkerchief in front, so that the Carpenter couldn’t count how many he took: contrariwise.”

“That was mean!” Alice said indignantly, “Then I like the Carpenter best- if he didn’t eat so many as the Walrus.”

“But he ate as many as he could get,” said Tweedledum.

This was a puzzler. After a pause, Alice began, “Well! They were both very unpleasant characters” (172)

Gardner nos dice que Alice se enfrenta al dilema ético de tener que escoger entre juzgar a alguien por sus acciones o por sus intenciones. “The Walrus and the Carpenter” es un poema muy extenso que no tiene ninguna relación con el resto de la historia ni con el contexto que lo rodea, lo cual parecería bastante absurdo si no fuera porque forma parte de *Through the Looking Glass*, en donde lo absurdo es lo usual. Analizar a los personajes de un poema o cuento es una práctica didáctica muy común. Sin embargo, en este caso al cuestionar la primera observación de Alice, los gemelos la hacen pensar más a fondo el motivo detrás de su respuesta y de la historia (poema) en sí.

El tercer poema de este tipo es “Humpty Dumpty’s Recitation”, de 20 estrofas de dos versos cada una, con una rima de AABB y es llamado por Richard Kelly “the worst poem in the Alice books.” Esto, nos dice Kelly, se debe a que el lenguaje es “flat and prosaic, the frustrated story line is without interest, the couplets are uninspired and fail to surprise or delight, and there are almost no true elements of nonsense present, other than in the unstated wish of the narrator and the lack of a conclusion to the work” (62).

In Winter, when the fields are white,
I sing this song for your delight.

In Spring, when woods are getting green,
I'll try and tell you what I mean.

In Summer, when the days are long,
Perhaps you'll understand the song.

In Autumn, when the leaves are brown,
Take pen and ink, and write it down.

I sent a message to the fish:
I told them 'This is what I wish.'

The little fishes of the sea,
They sent an answer back to me.

The little fishes' answer was
'We cannot do it, Sir, because-'

I sent to them again to say
'It will be better to obey.'

The fishes answered, with a grin,
'Why, what a temper you are in!'

I told them once, I told them twice:
They would not listen to advice.

I took a kettle large and new,

Fit for the deed I had to do.

My heart went hop, my heart went
thump:

I filled the kettle at the pump.

Then someone came to me and said
'The little fishes are in bed.'

I said to him, I said it plain,
'Then you must wake them up again.'

I said it very loud and clear:
I went and shouted in his ear.

But he was very stiff and proud:
He said 'You needn't shout so loud!'

And he was very proud and stiff:
He said 'I'd go and wake them, if-'

I took a corkscrew from the shelf:
I went to wake them up myself.

And when I found the door was locked,
I pulled and pushed and kicked and
knocked.

And when I found the door was shut,
I tried to turn the handle, but- (200)

No estoy de acuerdo con Kelly, puesto que no parece estar tomando en cuenta el contexto del poema. En esta ocasión, al igual que Tweedledee con “The Walrus and the Carpenter”, Humpty Dumpty le recita el poema a Alice a pesar de que ella insiste en que “Oh, it needn’t come to that!” Pero lo que a mi parecer le da los elementos de *nonsense* al poema son las interjecciones de Alice y de Humpty Dumpty que interrumpen la recitación.

“In winter, when the fields are white,
I sing this song for your delight-
Only I don’t sing it,” he added, as an explanation.
“I see you don’t,” said Alice.
“If you can see whether I’m singing or not, you’ve sharper
eyes than most,” Humpty Dumpty remarked severely. Alice
was silent.
“In spring, when woods are getting green,
I’ll try and tell you what I mean:”
“Thank you very much,” said Alice. (200)

Así continúa el poema, con otras dos interrupciones. En una de ellas, Humpty Dumpty le dice a Alice que no debe hacer comentarios, pues “they’re not sensible, and they put me out.” (200). Sin embargo, él fue el que comenzó con las interrupciones al poema, dándole la pauta para hacerlo. Cuando Alice, a medio poema, le dice que no entiende, él sólo le contesta que más adelante se pone más fácil, lo cual no parece muy cierto. Quizás sea que Carroll estaba de nuevo criticando los métodos de enseñanza de la época al presentar a Dumpty como un profesor que no le explica las cosas a su alumna.

Para ser un auto declarado experto en poesía que dice que “I can explain all the poems that ever were invented- and a good many that haven’t been invented yet” (197), Humpty Dumpty no hace ningún intento por explicar el extraño poema que supuestamente fue escrito solamente para el entretenimiento de Alice. Incluso, como bien dice Kelly, el poema no parece tener una conclusión, puesto que termina a media frase, después de lo cual Humpty Dumpty simplemente le dice un cortante “Good-bye” a Alice. Para el lector, que espera que un poema tenga algún tipo de conclusión, la falta de ésta frustra sus expectativas.

La siguiente parodia, el poema de “A-Sitting on a Gate”, relatado por el Caballero Blanco, de diez estrofas de ocho versos cada una, excepto por la última que tiene once, parodia un poema del género Romántico. En una carta, Carroll habla sobre este poema, diciendo:

‘Sitting on a Gate’ is a parody, though not as to style or metre- but its plot is borrowed from Wordsworth’s ‘Resolution and Independence’, a poem that has always amused me a good deal (though it is by no means a comic poem) by the absurd way in which the poet goes on questioning the poor old leech-gatherer, making him tell his history over and over again, and never attending to what he says. Wordsworth ends with a moral- an example I have not followed.
(Cohen, 177)

‘Resolution and Independence’, como bien dice Carroll, habla sobre un poeta que en sus viajes se topa con un recolector de sanguijuelas y le pregunta a qué se dedica y se pierde en su propia imaginación mientras el viejo le responde. Al final del poema el narrador se encuentra fascinado e inspirado por el señor y su buena memoria. En

'Sitting on a Gate', Carroll toma un camino diferente, cuando el Caballero Blanco se topó con un anciano y le preguntó qué hacía, no lo escucha las primeras dos veces, lo cual ya es bastante absurdo, pero no le pregunta de manera cortés, sino que le dice a Alice: "I cried 'Come, tell me how you live!' And thumped him on the head" (Carroll, 225). En este caso, el Caballero Blanco no sólo no respeta al anciano, sino que lo agrede por su propia falta de atención. En este poema vemos de nuevo una relación intertextual con el original del tipo alusión estructural.

I'll tell thee everything I can;
There's little to relate.
I saw an aged aged man,
A-sitting on a gate.
"Who are you, aged man?" I said.
"and how is it you live?"
And his answer trickled through my head
Like water through a sieve.

He said "I look for butterflies
That sleep among the wheat:
I make them into mutton-pies,
And sell them in the street.
I sell them unto men," he said,
"Who sail on stormy seas;
And that's the way I get my bread —
A trifle, if you please."
But I was thinking of a plan
To dye one's whiskers green,
And always use so large a fan
That they could not be seen.

So, having no reply to give
To what the old man said,
I cried, "Come, tell me how you live!"
And thumped him on the head.

His accents mild took up the tale:
He said "I go my ways,
And when I find a mountain-rill,
I set it in a blaze;
And thence they make a stuff they call
Rolands' Macassar Oil —
Yet twopence-halfpenny is all
They give me for my toil."

But I was thinking of a way
To feed oneself on batter,
And so go on from day to day
Getting a little fatter.
I shook him well from side to side,
Until his face was blue:
"Come, tell me how you live," I cried,
"And what it is you do!"

He said "I hunt for haddocks' eyes
Among the heather bright,
And work them into waistcoat-buttons
In the silent night.
And these I do not sell for gold
Or coin of silvery shine
But for a copper halfpenny,
And that will purchase nine.

“I sometimes dig for buttered rolls,
Or set limed twigs for crabs;
I sometimes search the grassy knolls
For wheels of Hansom-cabs.
And that’s the way” (he gave a wink)
“By which I get my wealth —
And very gladly will I drink
Your Honour’s noble health.”

I heard him then, for I had just
Completed my design
To keep the Menai bridge from rust
By boiling it in wine.
I thanked much for telling me
The way he got his wealth,
But chiefly for his wish that he
Might drink my noble health.

And now, if e’er by chance I put
My fingers into glue
Or madly squeeze a right-hand foot
Into a left-hand shoe,
Or if I drop upon my toe
A very heavy weight,
I weep, for it reminds me so,
Of that old man I used to know —
Whose look was mild, whose speech was slow,
Whose hair was whiter than the snow,
Whose face was very like a crow,
With eyes, like cinders, all aglow,

Who seemed distracted with his woe,
Who rocked his body to and fro,
And muttered mumbly and low,
As if his mouth were full of dough,
Who snorted like a buffalo —
That summer evening, long ago,
A-sitting on a gate. (225)

Este poema no tiene palabras inventadas como “Jabberwocky”, pero aun así es de los mejores ejemplos de *nonsense* en el libro, tanto por el contenido, como por el contexto. Como ya mencioné antes, así como lo dijo Carroll en su carta, es bastante absurdo el hecho de que no escuche la historia del anciano, pero el *nonsense* va más allá. Empecemos primero por el título del poema. El Caballero le dice a Alice: “The name of the song is called ‘Haddock’s Eyes’...That’s what the name is *called*. The name really is ‘The Aged Aged Man’...The *song* is called ‘Ways and Means’, but that’s only what it’s *called*, you know!...The song really is ‘A-sitting on a Gate’” (Carroll, p. 224). Gardner explica, en *The Annotated Alice*, que esto es perfectamente claro para alguien que estudia lógica o semántica puesto que va adoptando una jerarquía de metalenguajes (o lenguajes para hablar de otros lenguajes) para distinguir entre las cosas, los nombres de las cosas y los nombres de los nombres de las cosas. Sin embargo, ¿qué tiene esto que hacer en un libro para niños? Está enteramente fuera de contexto y, aún dentro de éste es completamente absurdo.

El poema como tal tiene sus propios elementos de *nonsense*. Primero, lo que hace el anciano. La primera vez que le pregunta el Caballero, éste contesta:

He said 'I look for butterflies
That sleep among the wheat:
I make them into mutton-pies,
And sell them in the street
I sell them unto men,' he said,
'Who sail on stormy seas;
And that's the way I get my bread-
A trifle, if you please.'

(225)

Hay que mencionar, tal vez, que los “mutton-pies” no están hechos de mariposas, sino de carnero. Sin embargo, el Caballero no escucha esto, pues estaba muy ocupado pensando en un plan “To dye one's whiskers green, And always use so large a fan That they could not be seen.” ¿Por qué alguien querría hacer eso? Todos los “inventos” del Caballero son bastante inútiles, pero él no parece notarlo. De esta manera continua el poema, el anciano le dice algo absurdo que él hace para conseguir dinero y el Caballero no lo escucha porque está ocupado pensando en otro invento igual o más absurdo (como comer masa todos los días para engordar). Finalmente lo escucha y dice que cada vez que le pasa algo terrible (como poner sus dedos en pegamento o meter un pie derecho en un zapato izquierdo), llora al acordarse del anciano.

Una vez que termina el Caballero de cantar su canción, Alice le da las gracias y le dice que le gustó mucho, a lo que él responde: “I hope so, but you didn't cry so much as I thought you would.” En realidad Alice no lloró nada, pero el Caballero le había dicho antes de empezar a recitar que la canción, aunque era larga, “it's very, very beautiful. Everybody that hears me sing it- either it brings the tears to their eyes,

or else-...Or else it doesn't, you know" (224). Con este comentario, el lector esperaba leer un poema realmente triste, una expectativa que claramente no se cumple.

La siguiente parodia es una pequeña canción de cuna, "Hush-a-by Lady", que le canta la Reina Roja a la Reina Blanca y que parodia la popular canción de cuna "Hush-a-by baby". Consiste solamente de una estrofa con cuatro versos y una rima de AABB. Se trata de una canción que generalmente se les canta a los bebés, pero en esta ocasión está siendo cantada a una Reina, lo cual no es lo que el lector esperaba de un poema de este tipo. De nuevo vemos que se trata de una relación intertextual de alusión estructural. Esta canción se relaciona con la siguiente, "To the looking-glass world", puesto que las últimas dos estrofas de la primera: "When the feast's over, we'll go to the ball --Red Queen, and White Queen, and Alice, and all!" hablan del tema que retoma la segunda canción, el banquete en honor a Alice.

Después viene "To the Looking-Glass World", una canción, de cuatro estrofas con cuatro versos cada una y una rima de AABB. Es la única en el texto que no sabemos quién la canta. En el momento en que se abre la puerta marcada "Queen Alice", una voz chillona empieza a cantar y después, para el coro, se unen cientos de voces más. La canción es una parodia de "Bonny Dundee", de la obra de teatro *The Doom of Devorgoil*, de Sir Walter Scott y, otra vez, tenemos una alusión estructural.

Los elementos de *nonsense* dentro de la canción son varios. Primero, lo que dice que van a servir: "sprinkle the table with buttons and bran: Put cats in the coffee,

and mice in the tea...Then fill up the glasses with treacle and ink, Or anything else that is pleasant to drink: Mix sand with the cider, and wool with the wine” (239). Todos estos elementos que se mencionan en la canción provienen de los dos libros de Alice: los botones que vende el anciano de la canción del Caballero, el gato de Cheshire del País de las Maravillas, el ratón en la tetera del mismo lugar, la arena de la playa de “The Walrus and the Carpenter” y la lana de la oveja en la que se convierte la Reina Blanca. Al aparecer casi el final del libro, es probable que la intención de Carroll al incluir estos elementos en este poema haya sido recordarle al lector por todo lo que pasó Alice durante sus aventuras en Wonderland y a través del espejo.

Además de los poco usuales platillos y bebidas que dice la canción que van a servir, hay otro elemento de *nonsense* dentro de la canción: la última frase de los coros. El primer coro termina: “And welcome Queen Alice with thirty-times-three!” y el segundo: “And welcome Queen Alice with ninety-times-nine!” Al escuchar esto, Alice se consterna y decide entrar inmediatamente. Gardner nos explica que una manera popular de terminar un brindis era con “Three-times-three”, es decir, con nueve porras (308). Sin embargo, aunque el lector esperaría que esa fuera la frase, aquí es exagerado, ya que en lugar de las mencionadas nueve porras se están hablando de ochocientos diez (noventa veces nueve).

La última parodia es el poema “First the Fish Must be Caught”, de cuatro estrofas con cuatro versos cada una y una rima de ABAB, y es en realidad una adivinanza, al igual que la canción de cuna de “Humpty Dumpty”, o, mejor dicho, una parodia de una adivinanza. De acuerdo con Gardner, la respuesta de la

adivinanza es una ostra. En esta ocasión Alice es la que solicita que la Reina Blanca le recite un poema.

“First, the fish must be caught.”
That is easy: a baby, I think, could
have caught it.
“Next, the fish must be bought.”
That is easy: a penny, I think, would
have bought it.
“Now cook me the fish!”
That is easy, and will not take more
than a minute.
“Let it lie in a dish!”
That is easy, because it already is
in it.
“Bring it here! Let me sup!”
It is easy to set such a dish on the
table.
“Take the dish-cover up!”
Ah, that is so hard that I fear I'm
unable!
For it holds it like glue—
Holds the lid to the dish, while it lies
in the middle:
Which is easiest to do,
Un-dish-cover the fish, or dishcover
the riddle?

(242)

Las adivinanzas se dividen comúnmente en tres tipos: de significado (que enlistan características de la respuesta), de significativa (que juegan con sonidos

para dar la respuesta) y de significado-significante (que describen la respuesta, pero también incluyen parcial o totalmente la palabra). En este caso se trata de una adivinanza de significado puesto que nos muestra datos del objeto que es el resultado de la adivinanza: es un “pescado” (no exactamente, pero es un animal marino comestible), es fácil de atrapar, se cocina rápido, ya viene en un plato (la concha) y es difícil quitar la tapa que lo cubre puesto que está pegada al plato como con pegamento (es difícil abrir ostras). La expectativa para una adivinanza sería que quien dijo la adivinanza revele la respuesta correcta, pero en este caso el lector no recibe esa cordialidad y la Reina Blanca no lo vuelve a mencionar.

Hay algo curioso que vemos en casi todas las instancias en las que un personaje le recita un poema o canción a Alice: parece que estuvieran en una lucha verbal. Lecercle lo explica como: “speech is always threatening to give way to brute force, for, being reduced to the function of a weapon, it may always be discarded if or when a more powerful weapon is available” (72). A lo largo de ambos textos, Alice es sometida a este tipo de conversación no-cooperativa, la cual probablemente haya sido un método de Carroll para demostrar ante los jóvenes lectores la importancia de la cooperación en el lenguaje y que el propósito de una conversación no es ganar, sino entender y escuchar todos los puntos.

Conclusiones

En este trabajo examiné los poemas y las canciones dentro del texto *Through the Looking Glass and What Alice Found There* y, tras un análisis inicial del texto decidí enfocarme en la manera en la que Carroll usó estos poemas y canciones para criticar sutilmente (y a veces no tanto) los métodos de educación en la Inglaterra Victoriana. Sin embargo, no es posible analizar un texto *nonsense* sin primero entender qué es un texto de este tipo.

A lo largo de la historia se han estudiado y clasificado los géneros literarios de diferentes maneras. Platón y Diómedes dividieron las obras literarias según quién habla, mientras que Aristóteles y Todorov lo hicieron según su contenido. Sin embargo, hay otro elemento por considerar: la impresión o sensación que generan en el lector/espectador. Aristóteles habla un poco de esto en su *Poética*, ya que nos dice que un elemento primordial de la tragedia es que cause, tanto temor, como compasión: “Tragedy, then, is mimesis of an action which is elevated, complete, and of magnitude; in language embellished by distinct forms in its sections; employing the mode of enactment, not narrative; and through pity and fear accomplishing the catharsis a of such emotions” (Aristotle, p. 48). Para la literatura *nonsense* este elemento es particularmente importante, puesto que uno de sus elementos primordiales es el causar confusión en el lector.

Basándome en las definiciones de varios autores, llegué a la conclusión de que un texto *nonsense* es aquel en el que hay una estructura lógica pero ésta está afectada de alguna manera y cuyos elementos son tanto conocidos como

desconocidos, debido a que el autor ha jugado con las reglas del lenguaje, la lógica, la prosodia y la representación. De esta manera un texto *nonsense* altera la percepción del lector, cambiando lo conocido por lo inesperado, lo desconocido.

A lo largo de los poemas y las canciones de *Through the Looking Glass* encontré varias instancias en las que Carroll juega con alguno u otro elemento del texto para cambiar la percepción del lector. Sin embargo, me encontré en la mayoría de los poemas con que, de una u otra manera, Carroll usa los versos para cambiar la percepción del lector no sólo con respecto al texto o con respecto a la literatura, sino también con respecto a la educación de su época. El autor utiliza elementos como la recolección errónea de una canción infantil por parte de Alice o los personajes que regañan a Alice y la tratan de “instruir” de las maneras más absurdas posibles, para ejemplificar las fallas en el sistema educativo de la época Victoriana.

Carroll toma las mismas canciones infantiles que se enseñaban en el colegio a los niños y las modifica y las integra a su texto de tal manera que se vuelven una burla de la enseñanza de canciones a los niños por medio de una repetición interminable, esperando que esto hiciera que absorban el conocimiento detrás de las palabras. Carroll juega con las palabras, invita a los niños (o a cualquier lector) a usar la lógica y dar una explicación racional de las acciones y decisiones.

Mediante once poemas Carroll nos muestra que hay mejores maneras de aprender que sólo memorizar y hay que cuestionar a quien nos enseña, pues esto nos hará aprender más y entender mejor. Siempre se debe pensar el porqué detrás

de las cosas y no sólo aceptarlas. También que, cuando es apropiado, hay que tomarse el tiempo de jugar y hacer la vida más divertida y “absurda”.

Bibliografía

- ❖ Auerbach Nina, "Alice and Wonderland: A Curious Child". *Alice in Wonderland*, Third Norton Critical Edition, ed. Donald J. Gray, pp. 315-322.
- ❖ Avery Gillian, "Fairy-Tales for Pleasure". *Alice in Wonderland*, Third Norton Critical Edition, ed. Donald J. Gray, pp. 313-315.
- ❖ Carrol, Lewis. *The Complete Works of Lewis Carroll*, Barnes & Noble Publishing, Inc. 1994.
- ❖ Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, 2008.
- ❖ Burgess, Anthony. "Nonsense." *Explorations in the Field of Nonsense*. Ed. Rodopy, Amsterdam, 1987.
- ❖ Cohen, Morton N. *Lewis Carroll: A Biography*. A.A. Knopf, 1995.
- ❖ Cohen, Morton. *The Selected Letters of Lewis Carroll*. Macmillan, 1989.
- ❖ Gardner, Martin. *The Annotated Alice*. Norton, 2015.
- ❖ Jack, Albert. *Pop Goes the Weasel: The Secret Meanings of Nursery Rhymes*. Penguin Books, 2008.
- ❖ Kelly, Richard. *Lewis Carroll*. Twayne Publishers, 1977.
- ❖ Lecercle, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense*. Routledge, 1994. ProQuest ebrary. Web. 18 noviembre 2015.
- ❖ Levine, Philippa. "Victorian Feminism 1850-1900", Univ. Press of Florida, 1994.
- ❖ Milner, Florence. "The Poems in "Alice in Wonderland". *The Bookman*, Septiembre 1903, pp. 13-15.

- ❖ Moore, Hannah, “Strictures on the Modern System of Female Education”. *The Links in the Chain* de Argentina Rodríguez Álvarez, (1799).
- ❖ Newton, Michael. *Victorian Fairy Tales*. Oxford University Press, 2016.
- ❖ Opie, Iona y Peter Opie. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford University Press, 1997.
- ❖ Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura Comparada*. Bonilla Artiga Editores y UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 2012.
- ❖ Picard, Liza. *Education in Victorian Britain*. Octubre, 2009.
<https://www.bl.uk/victorian-britain/articles/education-in-victorian-britain>
- ❖ Polhemus, Robert M. “Lewis Carroll and the Child in Victorian Fiction.” *The Columbia History of the British Novel*, edited by John Richetti. Columbia University Press, 1994, pp. 579-607.
- ❖ Preminger, Alex y Brogan, T.V.F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, 1993.
- ❖ Schwab, Gabriele. *The Mirror and the Killer Queen*, Indiana University Press, 1996.
- ❖ Tigges, Wim. “An Anatomy of Literary Nonsense.” *Explorations in the Field of Nonsense*. Editado por Rodopy, Amsterdam, 1987.
- ❖ Tucker, Nicholas (ed.). *Suitable for Children: Controversies in Children’s Literature*, University of California Press, 1976.
- ❖ www.oed.com