

A white monogram logo consisting of the letters 'L' and 'C' intertwined, set against a solid blue rectangular background.

LEWIS CARROLL

La narrativa de Lewis Carroll

por Luis Maristany *

La prosa de Carroll inaugura un nuevo continente en la literatura para niños. En él confluyen, magistralmente, géneros tan dispares como el cuento de hadas tradicional y el genuino



«nonsense» inglés. Luis Maristany, traductor y profundo conocedor de su obra, analiza aquí las características singulares de la narrativa carrolliana.

Lewis Carroll por Justo Barboza.

28

CLIJ22

LAS AVENTURAS DE ALICIA, ANAYA, MADRID, 1984.

Al comienzo de *Alicia en el país de las maravillas* una niña se adormece de aburrimiento ante un libro, por lo visto no muy atractivo, que ni siquiera tenía ilustraciones ni diálogos. El detalle, aunque incompleto, pues nunca sabremos qué leía, nos parece intencional: ¿no nos propone Carroll, con su ejemplo, frente a la pesadez moral más común de la literatura infantil, un tipo de narración capaz de interesar y divertir a la niña? Podría expresarse esta insinuación de Carroll con la situación explícita que desarrolla el escritor inglés Saki en un relato sobre los *modos* del cuento infantil, *El narrador de cuentos*. En un vagón de tren, un joven soporta el griterío de unos chiquillos y observa la incapacidad narrativa de una tía de los niños que intenta aplacarlos con anodinos cuentos morales; al fin el desconocido interviene, harto de la escena, y contrapone «otra» forma de relatar, «altamente impropia» según la dama pero mucho más gustosa para los niños. Podríamos interpretar que, oblicuamente, propone Saki con su cuento una alternativa al didactismo y la ñoñería que tradicionalmente ha invadido (¿e invade?) la literatura infantil. Pues bien, Lewis Carroll fue sin duda, en este punto, un auténtico pionero.

Génesis de Alicia

Por más que los lectores de *Alicia* sean también (y acaso fundamentalmente) adultos, conviene recordar que el propósito inicial del autor —la circunstancia que impulsó su invención— fue cautivar y entretener a unas niñas. La historia concebida como un viaje subterráneo, que comienza con el descenso de Alicia por una madriguera en pos del Conejo Blanco, fue contada por Carroll una



J. TENNIEL. ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS. VICENS-VIVES, MADRID, 1988.

«dorada tarde» de julio de 1862, en el curso de un paseo en barca por el Támesis, a las tres hermanas Liddell (hijas del decano de Christ Church, Oxford, donde aquél vivía y trabajaba). Él, estimulado por las niñas, había improvisado el cuento, al igual que otras veces había sucedido; pero en aquella ocasión decidió escribirlo, a ruegos de una de ellas, Alice, a quien convirtió no sólo en heroína sino también en destinataria y lectora de su primitivo relato.

Este surgió, pues, como resultado de una improvisación oral y, según manifestó el propio autor en su ensayo conmemorativo *Alicia en la escena*, sin un plan preconcebido: «Había medido la cabeza a mi heroína, para empezar, dentro de una madriguera, sin tener la menor idea de lo que iba a suceder después». No sabemos exactamente qué contó a las niñas Lewis Carroll esa tarde de julio del 62, pero seguramente el relato de entonces ya contenía en germen la primera versión escrita, que todavía tituló *Aventuras subterráneas de Alicia* y cuya redacción le ocupó hasta febrero de 1863. Carroll la completó con unos sugerentes dibujos suyos, y en la Navidad de aquel año regaló a Alice Liddell el precioso manuscrito, hoy conservado como reliquia en el British Museum.

Como es natural, en esta versión



CARTAS A NIÑAS, PLAZA & JANÉS, BARCELONA, 1987.

Edith, Ina y Alice Liddell.

manuscrita se han reconocido (gracias a las pesquisas de detectives carrollianos: el más conspicuo es Martin Gardner) muchos restos de episodios vividos, guiños privados referidos a situaciones, personajes y circunstancias del mundo de la niña para quien fue creada la historia, preguntas o intervenciones de ella y de sus hermanas. Y aunque tales huellas no faltan en la versión definitiva del libro, así como tampoco en *A través del espejo* y en *Silvia y Bruno* (en el prólogo al segundo tomo de esta obra enumera y cuenta el origen de algunas de aquéllas), constituyen una marca que da razón en aquélla de su procedencia oral. Carroll, al pasar de las *Aventuras subterráneas* al *País de las maravillas*, distanciaría poco a poco su relato de la circunstancia concreta en que fue concebido, y ello para adecuarlo a su nueva realidad: el libro. Alice Liddell, al recordar en su ancianidad los años de amistad con Carroll, refiere una anécdota curiosa sobre las discusiones y consultas sostenidas entre Carroll y el dibujante John Tenniel (ilustrador de los dos libros de *Alicia*) acerca de si la heroína debía seguir, en el libro, con el pelo cortado tal como lo tenía en la realidad: «al final —recuerda la anciana Alice Liddell— se decidió que Alicia en el País de las Maravillas no tuviera un parecido facial con su prototipo». El detalle ilustra de paso el papel desempeñado por Tenniel (con quien Carroll mantuvo sin embargo problemáticas relaciones), al consolidar con sus dibujos el proceso de transformación del manuscrito en libro.

Al comparar ambas versiones, notamos que las *Aventuras subterráneas* pasan sustancialmente a *El país de las maravillas*; sólo están sometidas a ciertas amplificaciones y a cambios menores. El estirón mayor de la obra se produce en los capítulos VI («Cerdo y pimienta»), VII («Una merienda de locos»), XI («¿Quién robó esas tartas?») y XII («La declaración de Alicia»), prácticamente escritos para

la edición (1865). Son los capítulos donde más se concentran los diálogos, tan ricos en juegos verbales. Y este recurso revela sin duda cierto cambio de orientación en Carroll: la acción, que tanta importancia cobra en la primera mitad de la obra, pasa luego a un segundo plano, y a cambio, como compensación, el autor desarrolla su fantasía por los dominios del juego argumentativo y del lenguaje. Personajes de tanto relieve, creados para la edición, como el Gato de Cheshire, el Sombrerero y la Liebre de Marzo, son



L. ANGLADA, ALICIA EN TERRA DE MERAVELLES, JOVENTUT, BARCELONA, 1927.

instrumentos de estos nuevos caminos y aventuras de Alicia que, definitivamente, desmarcarán la obra de un género y un público exclusivamente infantiles.

Fantasia y «nonsense»

Cada autor, si es verdaderamente original, se inscribe en una tradición y con su obra modifica a ésta sustancialmente. Tal ocurre con Lewis Carroll. Él, por una parte, tenía tras de sí un género narrativo infantil por excelencia, el cuento de hadas (los hay deliciosos, como el de *Tom Thumb*, para nosotros *Pulgarcito*) y por otra,

una modalidad lúdica, el *nonsense*, que contaba desde antiguo con un rico caudal en literatura inglesa, tanto en prosa como en verso. Casi contemporáneo a nuestro autor, Edward Lear fue un brillante cultivador del más puro sinsentido, con su obra *The book of nonsense* (1846), compuesto de *limericks* (especie de quintillas), que acompañó de dibujos caricaturescos de su pluma. Pues bien, estos dos géneros, tan distintos entre sí, confluyen en la obra de nuestro escritor.

Por lo que se refiere al primero —que en el siglo XIX se hallaba demasiado contaminado de moralismo—, Carroll con lucidez comprendió la necesidad de alternarlo, a la vez que se lo apropiaba: «En un desesperado intento de crear una nueva forma de género feérico...», dice, refiriéndose a su primer relato, en el mencionado texto «Alicia en la escena». Él nos sitúa, ya con su título «el país de las maravillas», en una órbita inequívocamente feérica, un mundo habitado por animales humanizados y dotados de habla, donde ocurren apariciones y desapariciones inexplicables (el Gato de Cheshire es un experto), sacudidas y transformaciones que alteran el orden natural (Alicia al principio cambia continuamente de tamaño, el niño se vuelve un ser porcino). Todos estos elementos «maravillosos», como en los cuentos de hadas, surgen con plena naturalidad, por más que Alicia los vea con mirada interrogante o asombrada; muestran la libertad que prevalece en el relato. Pero, a la vez, se percibe desde muy pronto que los resortes y las filtraciones del mundo real son muy distintos, y más complejos, que en los cuentos de hadas. Los cambios maravillosos no ocurren a título de compensación moral, como castigo o recompensa, sino que son indicio de la esencial inestabilidad que alcanza a todos los dominios de la obra, incluido el lenguaje. Carroll, además, evitó situar la narración en un tiempo remoto, que habitualmente se expresa

con el consabido comienzo «érase una vez» (así empieza, por cierto, la versión abreviadísima que escribió Carroll de *Alicia* para los pequeños «de cero a cinco años»), y, a través de una niña que siente y habla y se comporta según el más estricto modo victoriano, conectó lo maravilloso con el presente. Del subsuelo del sueño —de la mente de la niña— afloran a menudo fragmentos de su entorno *real*: el país de las maravillas, a diferencia de lo que ocurre en los cuentos de hadas, no está uniformemente «encantado»; hay en él de continuo bromas e invenciones ambiguas que lo cuestionan.

Estos nuevos factores, de amplia naturaleza cómica, introducen una elevada dosis de insensatez, bastante irritante para Alicia, que llega a ser constitutiva —tal vez la otra cara— de lo mágico. Ello supone el predominio de la incongruencia sobre lo razonable, del puro juego y la gratuidad sobre el didactismo y sobre el criterio de que el valor depende de la utilidad. En el terreno del lenguaje, según es procedimiento habitual del *nonsense*, se traduce en una actividad lúdica y creativa, al margen de la razón, producida a partir de fortuitas asociaciones de sonidos y de rimas, de malentendidos y juegos de homonimia, de perversas confusiones entre los sentidos figurado y literal de las palabras, etc. Algunos personajes de las obras de Carroll están especialmente capacitados para estos equívocos verbales: piénsese en el Sombrero y la Liebre de Marzo de *El país de las maravillas* o en el loco lingüista Humpty Dumpty, de *A través del espejo*, capaz de desentrañar las oscuridades de la primera estrofa del poema *Jabberwocky* y de explicar, con ejemplos de dicho poema, la noción carrolliana de las «palabras maletín» (cap. VI). Ni que decir tiene que estos aspectos lingüísticos del *nonsense* remiten no sólo al afán fabulador del autor sino también, en relación con éste, a los intereses profesionales de Ch. L. Dodg-

son: la lógica o, más en particular, las paradojas y los sofismas lógicos que le ocuparon en interesantísimos textos «fronterizos», como el titulado «Lo que la tortuga le dijo a Aquiles».

Unidad y diversidad

Vale la pena considerar cómo trabajaba Carroll. Ya aludí al impulso oral, perfectamente registrado, del primer libro; también se dio, aunque de forma más dispersa, en los siguientes. La oralidad, como punto de partida o de referencia, confiere viveza, giros imprevisibles, curso libre a sus relatos.



J. TENNIEL. LAS AVENTURAS DE ALICIA, ANAYA, MADRID, 1984.

Otro procedimiento complementario, más cerebral, que practicó siempre Lewis Carroll, consistía en aprovechar sobre la marcha cualquier idea u ocurrencia, para luego incorporarla al cuerpo de sus escritos. Partía del supuesto de que una obra original es, por necesidad, involuntaria. Por tanto, le parecía inútil sentarse y escribir diariamente un número determinado de cuartillas. Pensaba que la disciplina tenía que ver, más bien, con una suerte de atención vigilante que lo mantuviera siempre dispuesto a recoger, en *statu nascendi*, con fluidez y naturalidad, las más peregrinas ocu-

rencias: «A veces —leemos en *Alicia en la escena*— una idea me venía por la noche, obligándome a levantarme y a encender la luz para anotarla; otras me venían en el curso de algún solitario paseo invernal y tenía que pararme y, con los dedos entumecidos de frío, pergeñaba unas pocas palabras para impedir que pereciera la recién nacida idea. Pero, fuera cual fuera el momento y la circunstancia, *todo venía por sí solo*». Y estas palabras, aunque estén dichas con referencia a su primer libro, se pueden también aplicar a los restantes. Con dichos fines, y dado que sufría de insomnio, se inventó un dispositivo especial, bautizado como *nictógrafo*, que le permitía tomar notas en la oscuridad, registrar fielmente un chiste o un juego verbal.

A la larga, el procedimiento de ir acumulando pedazos y fragmentos o, como él lo expresó en el prólogo a *Silvia y Bruno*, toda «una masa de literatura» que «solamente necesitaba ser ensartada en el hilo de una narra-

ción», suponía un modo de composición bastante curioso y, en todo caso, muy personal. No es a partir de un plan previo, o de un asunto, que el autor iba creando sino, inversamente, una serie de episodios dispersos se encadenaban y se constituían propiamente en libro. De este modo, la obra podía ser ampliada o acortada según conviniese, era susceptible de intercalaciones o supresiones (Carroll, por ejemplo, desechó, a instancias del dibujante John Tenniel, parte del capítulo octavo de *A través del espejo*, el episodio titulado «La avispa con peluca», que fue descubierto en fecha muy tardía con motivo de una subasta y se publicó por vez primera en 1977). Como resultado, cada unidad menor —escena, episodio o capítulo— mantiene cierta autonomía, su brillo propio, dentro de la obra. Esta manera de componer por yuxtaposición ocurre en todos los libros en mayor o menor proporción; y da lugar a la única novela extensa entre las suyas, *Silvia y Bruno*, donde el conjun-

to un poco se nos antoja un marco o pretexto para presentar a unos tipos e insertar unas escenas y unos diálogos de interés y valor por sí mismos.

De todos modos, la idea principal o motriz y la noción de estructura no fueron naturalmente ajenos, no podían serlo, a un hombre tan minucioso y de la formación lógica de Carroll. En *El país de las maravillas* se da primero el viaje subterráneo de Alicia que, aparte de habituarla al trato y al diálogo con personajes animales, se va perfilando como un difícil camino, lleno de obstáculos, guiado por el propósito y el deseo de acceder al hermoso jardín; ahí llega, al término del capítulo séptimo, pero, irónica e inesperadamente, se ve metida en el disparatado mundo adulto de una baraja viviente, presidida por la irascible y atolondrada Reina de Corazones, un pésimo modelo conductual. La obra es algo más que un conjunto de brillantes escenas encadenadas por la figura de Alicia: es un organismo vivo y unitario, y como tal debe leerse. Por otra parte, el hecho de que su acción, al igual de lo que ocurrirá en *A través del espejo*, dure lo que dura el sueño de la niña (un hecho que hoy nos parece innecesario si se interpreta como un modo o compromiso para «explicar» lo maravilloso) invita a leer el viaje en términos simbólicos, como una experiencia relacionada con los deseos y temores de la figura de su soñador.

«A través del espejo»

Nunca segundas partes fueron buenas: el dicho sirve al menos para contradecirlo con ejemplos ilustres, y un poco excepcionales, como el *Quijote* o *A través del espejo*. Pero, por supuesto, no se trata de una continuación de *Alicia en el país de las maravillas*, sino de una segunda salida totalmente independiente de la heroína. Con la habilidad que ya ha adquirido ésta en anteriores aventuras, Carroll ensaya la obra mejor estructu-

A MENELLA WILCOX

Grosvenor House, 44 Grand Parade, Eastbourne
14 de julio, 1877

Mi querida Nella:

Si Eastbourne no estuviera a más de un kilómetro y medio de Scarborough, iría a verte mañana mismo, ¡pero el viaje es demasiado largo! Ayer, en el paseo, vi a una niña que corría sin parar, de un lado a otro, y al final siempre se detenía donde yo estaba sentado: me miraba a los ojos y, al instante, volvía a irse. Al repetir por sexta vez la operación, le sonreí: ella me devolvió la sonrisa y, de nuevo, salió disparada. La vez siguiente le tendí la mano; ella me la estrechó y le dije: «¿Me das este trozo de alga?» «No», se limitó a contestar, y marchó corriendo. La vez siguiente, insistí: «¿Me cortas un pedacito de alga?», a lo que ella me contestó: «¡Pero no tengo tijeras!» Le presté entonces unas tijeras plegables; cortó, con sumo esmero, un trocito, y me lo dio. Después se fue corriendo. Pero al momento regresó y dijo: «¡Tengo miedo que a mi madre no le guste que se lo dé!» Entonces se lo devolví y le recomendé que pidiera a su madre aguja e hilo y le cosiera así los dos trocitos de alga. Pero ella dijo riendo que se los guardaría en el bolsillo. Qué extraño animalito, ¿no? Por suerte *tú* no te pasas corriendo todo el rato que hablamos.

Y Matilda Jane, ¿está bien? ¿Sigue aún corriendo descalza bajo la lluvia?

Mis cariños a tu mamá y a *tu* tía Lucy: no a tía Lucy, la *mía*, porque *ella* está en Guilford.

Tu afectuoso primo,
Charles L. Dodgson

CARTAS A NIÑAS. PLAZA & JANÉS, BARCELONA, 1987.

LEWIS CARROLL

materialmente volando). Impulsa a la niña la muy victoriana ambición de ser nombrada reina, como efectivamente ocurrirá en el curso de una divertida ceremonia, con el festín correspondiente, previo al despertar final. Ocurre éste mientras sacude, «con todas sus fuerzas», a la incorregible Reina Roja, que resultará ser su inofensivo gatito doméstico. Pues todo ha sido, como en la primera salida de Alicia, un sueño.

Un mundo al revés

Ya vimos que, dentro del mapa literario inglés, el País de las Maravillas y la Casa del Espejo se sitúan en la frontera de dos géneros o tradiciones: *fairy tale* y *nonsense*. Se trata de un lugar alternativo al mundo adulto, tan «real» y sensato; o mejor dicho, es, respecto a éste, un mundo al revés. Así lo constata Alicia al suponer, en su descenso vertiginoso por la

madriguera, que al término de su viaje se hallará en las *antípodas* (aunque la palabra le salga alterada) de la Tierra, donde lo normal será andar cabeza abajo. Conviene destacar que ella no pertenece a ese otro lugar: es una extraña que simplemente lo visita y que se aventura, no sin recelo y asombro, en su interior. Se siente transplantada a una tierra en la que no parece haber normas sensatas y teme en algún momento no poder regresar

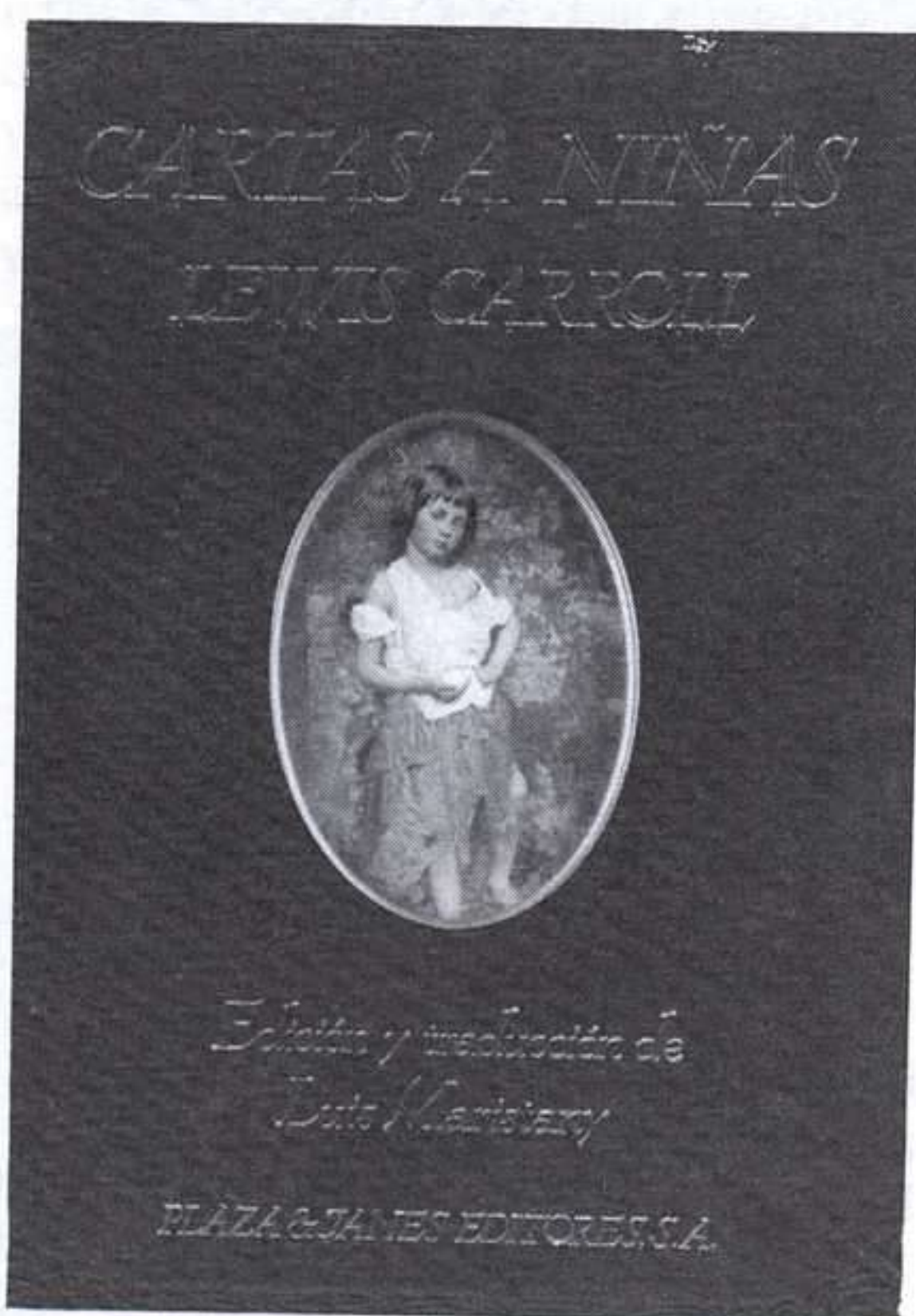
LAS TRADUCCIONES

«Cartas a niñas»

«Se observa, al repasar esta correspondencia,* que las destinatarias pertenecían al principio, casi sin excepción, al mundo de las amistades adultas de Dodgson. Correspondientes a esta etapa inicial fueron, por ejemplo, la citada Alice Liddell y la delicada Mary MacDonald, hija de un escritor amigo suyo.»

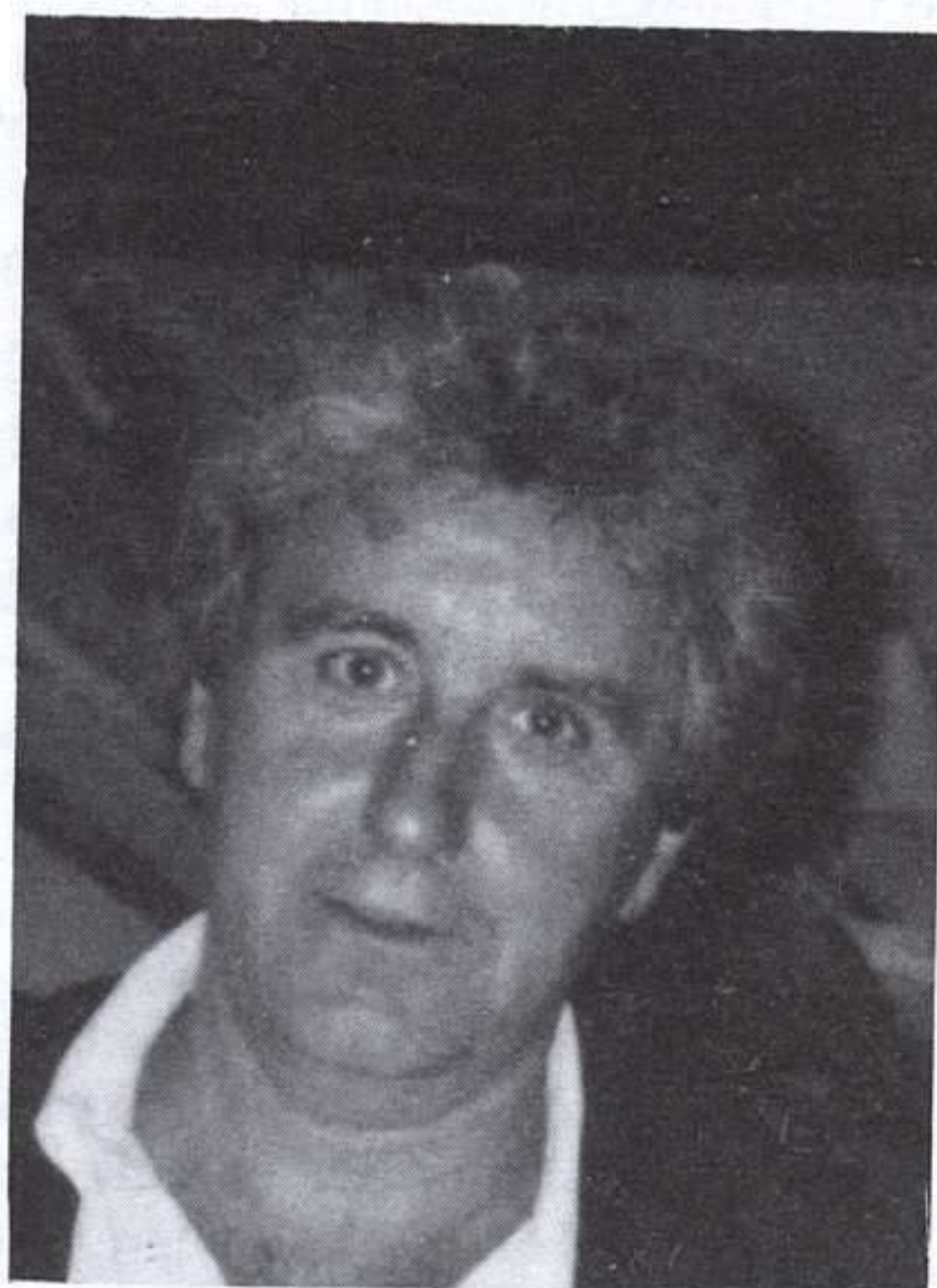
«Todo ello es parte de una pequeña historia —la pasión de Dodgson por las niñas—, cuyo «argumento» he procurado que se reflejara aquí. Pero dado que el interés de estas cartas no es, como el de los *Diarios*, primordialmente privado, he preferido no dejarme guiar por un criterio psicológico o biográfico. La razón es sencilla: éstos tienen, para el lector, validez por sí mismos, y este hecho es el que más orienta la presente selección.»

«Junto a la ligereza imaginativa o fantástica figura también, en estas cartas, la actividad pura y simple de tipo lingüístico, concebida al margen de cualquier uso práctico, que se revela ante todo como juego. En realidad, esta faceta del lingüista no va



separada de la otra: todo lector familiarizado con la obra de Carroll sabe hasta qué punto el prestidigitador verbal estimula o induce al narrador.»

«Es sabido que los artificios lingüísticos ocupaban los lugares más



visibles del taller de Lewis Carroll. Allí los tenía disponibles, y siempre cambiantes, como vistosos y equívocos juguetes reservados para sus pequeñas. También, al traductor, le tientan por su atractivo y a ratos casi le desesperan por su intrínseca dificultad.»

Luis Maristany.

* *Cartas a niñas*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987.

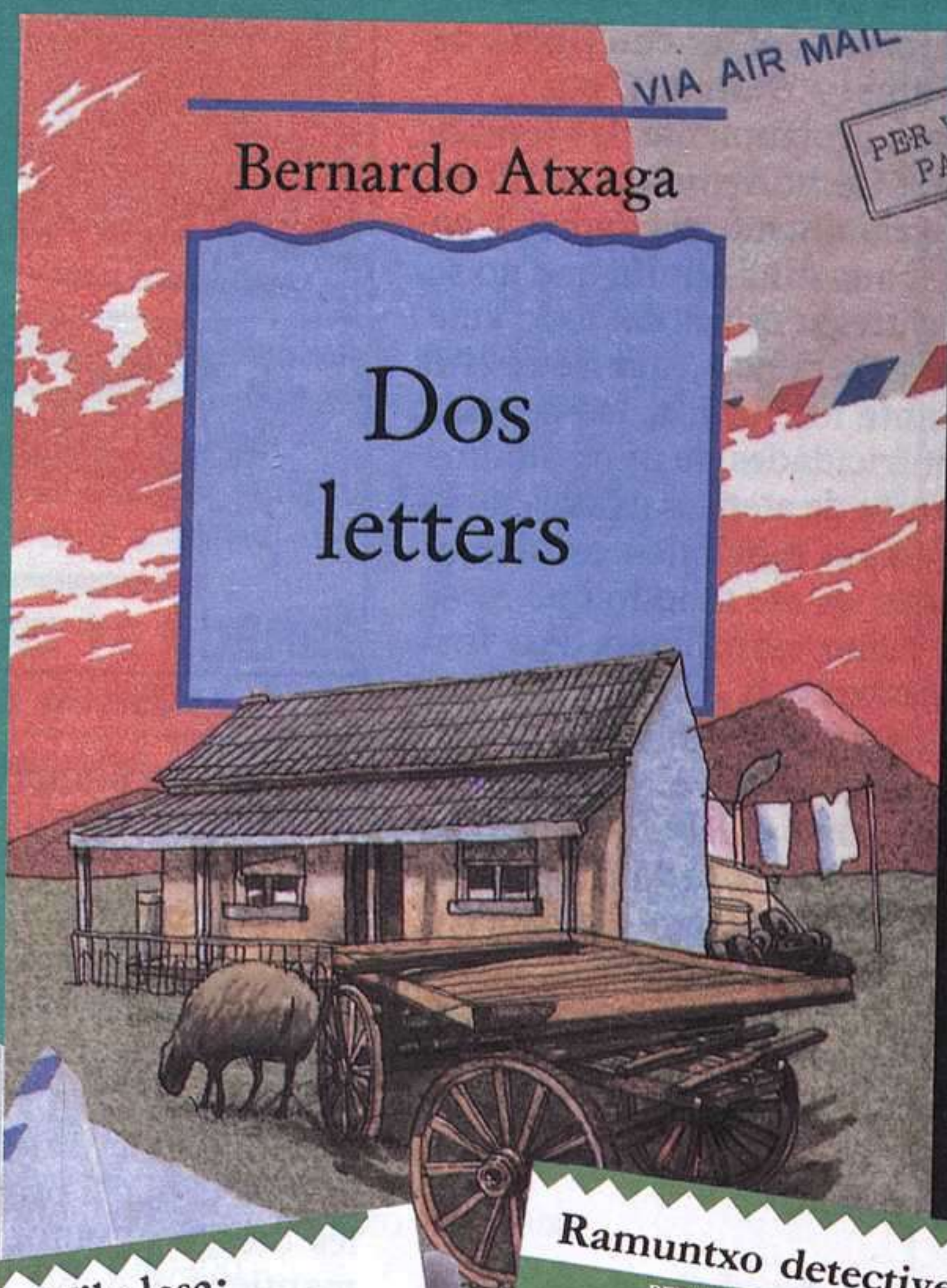
BERNARDO ATXAGA

DOS LETTERS

nunca más a la normalidad de donde partió. Su actitud es sin embargo de curiosidad ante los comportamientos y modos expresivos de los genuinos habitantes de las Maravillas y del Espejo; en el fondo le atraen, porque esos ámbitos de anarquía son en sí el reducto insobornable de la mente infantil.

El mundo carrolliano es muy heterogéneo: lo habitan pájaros, insectos, alimañas, flores, nobles y monarcas, etcétera. Son seres híbridos, mitad criaturas y mitad figuras de la baraja o piezas del ajedrez (la conexión de ese mundo con el juego resulta indispensable). Todos hablan y discuten, aunque de nada en concreto; o tal vez, más bien, juegan —a veces por turnos— a que hablan; gesticulan y actúan, pero sin nada que hacer. Por regla general, según informa a Alicia el Gato de Cheshire, están todos locos. Posibilidad, por cierto, que inquietará profundamente a la niña, casi tanto como la rotunda afirmación que le suelta Tweedledee: que ella es, simplemente, *un* objeto del sueño del Rey Rojo.

Carroll ha logrado crear un cuadro vivo y convincente. Cada personaje, junto a rasgos y tendencias comunes que lo integran dentro de un mundo delirante, mantiene clara su individualidad, su propio modo de ser y de comportarse. Cabría ir repasando, con un atributo predominante, el perfil de algunos de ellos: el laconismo de la Oruga, la nerviosa timidez del Conejo Blanco, la enigmática sonrisa del Gato de Cheshire, la melacólica necesidad de la Tortuga, la grotesca fealdad de la Duquesa (para cuyo retrato se inspiraría Tenniel en el cuadro «La duquesa fea» de un pintor flamenco del XV, Quinten Massys), la «cólera ingobernable» de la Reina de Corazones, la furia de la Reina Roja, la mansa y tonta Reina Blanca, los anodinos e irresolutos consortes, el torpe y tierno Caballero Blanco (tal vez un trasunto autocompasivo de Dodgson), la cursilería de las flores vi-



OTROS TITULOS:

Nikolasa: Aventuras y locuras
Ramuntxo detective

DEPT. PUBLICIDAD/EDICIONES B

VIA LIBRE

MARABIERTO

EDICIONES
B
CIBERPUZZIA
Z

LEWIS CARROLL

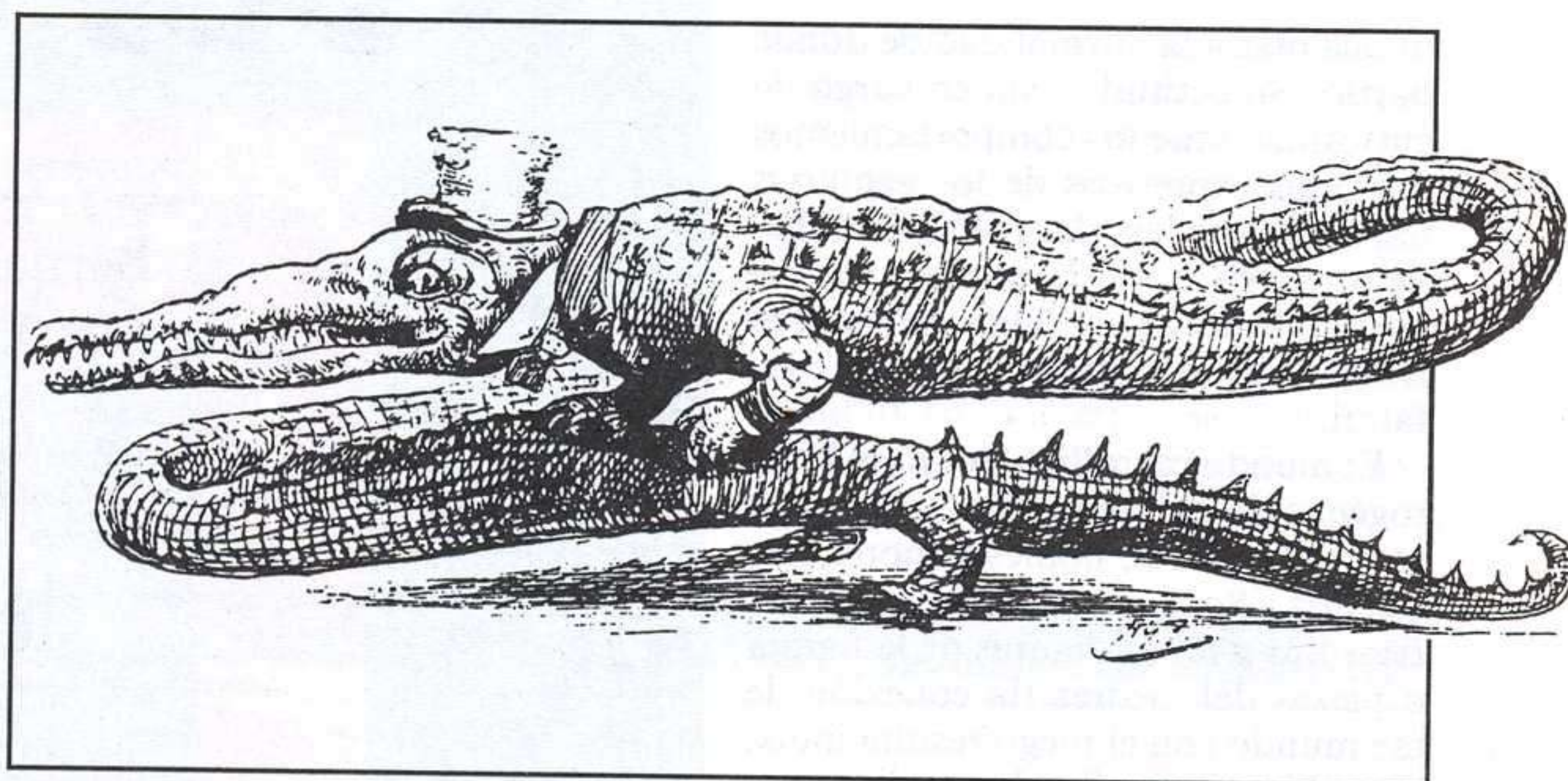
vas del jardín de *A través del espejo*, los patéticos chistes que emite la vocécita del insecto, el ser con figura de huevo (Humpty Dumpty), etc.

Tales son, propiamente, las figuras de la niñez. Como vemos, Carroll ha invertido genialmente el cuadro, y ha colocado a una niña adulta que no se acaba de entregar nunca del todo ante la insólita experiencia, que se resiste un poco ante los juegos, las bromas y las excentricidades de unos adultos niños. Hemos de atender a éstos, a sus palabras y a sus movimientos, si queremos entrar en ese mundo que reconocemos como carrolliano. Por fortuna contamos con Alicia que tiene, en las dos novelas, un doble y delicado cometido: cumple el papel de intermediaria ante el lector, el cual ve y oye y se cuestiona todo a través de ella, y sirve provocativamente para dar cuerda a unas criaturas que, de no ser por su presencia, no mostrarían ningunas ganas o ninguna necesidad de expresarse.

«Silvia y Bruno»

Después de *A través del espejo* publicó Carroll *La caza del Snark* (1875), parodia épica sobre una disparatada travesía para cazar a un monstruo híbrido llamado Snark (que es en sí mismo una palabra maletín, *snake*, 'serpiente', y *shark*, 'tiburón'). No vamos a considerar aquí esta pequeña obra maestra del *nonsense*, por limitarnos a la narrativa en prosa. Tampoco hablaremos de los abundantes y deliciosos brotes narrativos que el lector puede hallar, junto a otras bromas y propuestas de juego, en las muchas cartas escritas por Carroll a distintas niñas, particularmente copiosas e interesantes entre los años setenta y ochenta. Vamos a terminar este breve repaso con la mención de la última y más extensa novela de Carroll, *Silvia y Bruno* (dos partes, 1889, 1893).

El origen de esta obra se remonta al breve relato «La represalia de Bruno», publicado en 1867, que integra-



SILVIA Y BRUNO, ANAYA MADRID, 1989.

ría luego como parte del libro (caps. XIV y XV). Carroll, en *Silvia y Bruno*, maneja continuamente dos planos: el «real», centrado en los amores de lady Muriel y Arthur Forester, y el feérico, situado en Exotilandia, con la pareja de hermanos —niños duendes— Silvia y Bruno. Éstos corresponden al título del libro, lo cual prueba el papel privilegiado que en él les otorga el autor. Sin embargo, se mantiene el doble plano alusivo a la condición dual del ser humano. Y existen correspondencias interiores entre varios personajes de uno y otro escenario, claros paralelismos entre los protagonistas femeninos y esporádicos encuentros y contactos de las figuras de ambos lados de la novela. Pero el paso de uno a otro escenario se realiza preferentemente a través del narrador, que cumple así un papel de bisagra o de mediador entre las dos tramas de la novela. Tal tinglado estructural es sugestivo, pero el procedimiento resulta pronto mecánico. Por otra parte, no logra interesar mucho al lector la trama relativa al plano «real» ni tampoco, claro está, el tono de prédica moral que el viejo Dodgson impuso en muchas páginas del libro, contrariamente a como había actuado en sus obras anteriores.

Ahora bien, por arbitraria, esta prédica constituye un ingrediente di-

sociado de sus invenciones, que son a menudo muy brillantes; cito algunas: el idioma de los perros en Canilandia (cap. XIII), el reloj exotilandés (caps. XXI y XXIII), el prodigioso mapa a escala natural (segunda parte, cap. XI). Encontramos además a personajes típicamente carrollianos, como el jardinero loco; o a seres raros, de una tierna puerilidad (tal vez en la línea del Caballero Blanco de *A través del espejo*), como Mein Herr y el Otro Profesor. Éstas y otras figuras, a las preguntas y ocurrencias de Bruno, se encargan de engrosar la novela con abundantes juegos, diálogos e historias. Y en este sentido, *Silvia y Bruno*, «uno de los más interesantes fracasos de la literatura inglesa» (según lo ha calificado Derek Hudson, un biógrafo de Carroll), encierra un auténtico arsenal de inventos, poemas y paradojas del último Dodgson; es, en suma, la última y extravagante entrega de su narrativa. Hoy el lector castellano puede saborearla en sus más mínimos detalles, gracias a los excelentes oficios de Santiago R. Santerbás, su traductor y anotador más escrupuloso (Anaya, Madrid, 1989). ■

* Luis Maristany es crítico y profesor. Ha traducido a Lewis Carroll.