

/// El Caos al acecho en el país de las Maravillas

Alicia en el país de las maravillas propone el encuentro - o desencuentro - entre el orden y el caos. Este choque entre orden y caos se articula en el texto en un primer nivel entre la literatura - la institución literaria, la novela de aventuras para niños que responde a leyes de género institucionalizadas formalmente - y el caos que propone el lenguaje cuando se cuestiona como lenguaje mismo, a través de diversas articulaciones sobre distintos referentes que nunca logran asirse o definirse. Es decir, el orden está dado por la ley de género que Alicia en el país de las maravillas cumple rigurosamente. El caos está dado por el uso del lenguaje como desarticulador del sentido: contra la linealidad del lenguaje respecto de su referente, el texto se abisma indefinidamente en la imposibilidad de nombrar.

Orden

"No mezclar los géneros.

No mezclaré los géneros.

Repito: no mezclar los géneros. No lo haré". 1

Con estas sentencias Derrida comienza su artículo "La ley del género". Desde un orden (una orden autoimpartida) el texto avanza en el intento de definir un principio regulador de los géneros literarios. No mezclar los géneros es sin duda crear un orden, un orden de lectura y un orden de escritura. Recubrir la textualidad bajo un género es sin duda dar un orden a la escritura. El orden que permite la legibilidad en el texto de Carroll Alicia en el país de las maravillas es su inscripción dentro de un género. "Debe haber un rasgo del cual fiarse para decidir que determinado acontecimiento textual, determinada obra pertenece a determinada clase (género, tipo, modo, forma, etc.) y debe haber, entonces un código que permita juzgar, gracias a ese rasgo acerca de la pertenencia a una clase" 2.

Alice's adventures in wonderland aparece en 1865 cumpliendo con todas las peticiones de la institución genérica "relato para niños". Sabemos que la época fue de particular producción del relato infantil 3 , y la obra de Carroll señala desde su interioridad diversas marcas de pertenencia al género.

En este caso las marcas o rasgos que hacen que Alicia pueda ser inscripta dentro del lote literatura para niños son los dibujos diseminados a lo largo del relato, el narrador que orienta la lectura (aclara, explica, separa lo correcto de lo incorrecto) y el lector implícito en el texto. Repasemos rápidamente estos elementos ordenadores del relato.

Las ilustraciones del texto original fueron reproducidas en las diversas ediciones y llegan hoy a nuestras manos. John Tenniel, ilustrador que trabajaba a la par de Carroll, no sólo ilustró "Alice's adventures..." y "Through the Looking glass", sino que además, a través de sus dibujos, completa la información del nivel textual. Podemos decir que en algunos casos completa y en otros complementa, en algunos casos agrega detalles y en otros se coloca en el mismo nivel de descriptivo del texto. En el Capítulo 9 de Alicia en el país de las maravillas, "Historia de la tortuga artificial", el narrador dice: "al poco rato se encontraron con un Grifo profundamente dormido al sol (si no sabéis lo que es un grifo vedlo en la ilustración siguiente)". 4 Y a continuación la ilustración completa lo que las palabras callaron. Este es un ejemplo de ajustada articulación entre el texto y el dibujo.

Otro ejemplo podemos señalar en A través del espejo..., Capítulo 6, "Zanco Panco", cuando este personaje quiere definir "limazones". La descripción de Zanco Panco se completa con la ilustración que el libro presenta al lector⁵. Estas "criaturas de apariencia muy curiosa", según palabras de Alicia⁶, inconcebibles a través del lenguaje, se presentan en el libro a nivel gráfico. Es decir, que la ilustración opera como complemento - valor agregado, aclaratorio, de la información-, o como suplemento - dice lo que las palabras no pueden decir-. Tanto en Alicia en el país..., como en A través del espejo... las ilustraciones están articuladas de manera ajustada con el texto: complementan o completan el texto, (difícil es imaginar una edición de estas obras sin la reproducción de sus ilustraciones originales), pero sobre todo le otorgan especificidad genérica, operan como marca de pertenencia a un género: literatura para ser leída a niños o por niños.

El lugar del narrador responde a las mismas expectativas genéricas. No sólo guía el relato, no sólo narra lo que le ocurre a Alicia en sus aventuras, sino que además orienta al lector hacia la comprensión de los hechos. El narrador, instalado en su rol de organizador del relato, ordena bajo las categorías de la razón los hechos inexplicables que atraviesa la protagonista. Al comenzar el relato las operaciones de control del narrador se ponen en marcha. El es quien describe el aburrimiento de Alicia, que luego justifica su ingreso al sueño: "Alicia estaba empezando ya a cansarse de estar sentada con su hermana a la orilla del río sin hacer nada..."⁷. Este estado - "adormilada y torpe" ⁸ -, sirve para justificar el sueño que aparece como explicación razonable de todas las aventuras vividas. El sueño es un marco

ordenador que le permite a Carroll justificar las extrañas aventuras vividas por la pequeña niña, organizarlas bajo un principio de orden socialmente aceptado. En esta operación se garantizan las posibilidades de circulación y lectura de la obra. Dentro del sueño todo desorden es posible: bajo el rótulo de 'sueño' se justifican las operaciones de desorden del mundo de Alicia. Las reglas sociales regulan el funcionamiento del mundo y en este orden dejan para el lugar del sueño las maravillas o desórdenes del relato.

"La significación surge para encubrir el caos y hacer nacer un modo de ser que se establece como negación del caos" 9. Dar al conjunto de las aventuras la significación de "sueño" es realizar esta operación señalada por Castoriadis: negar el caos.

Dentro de este marco que asegura al país de las maravillas un lugar social posible (el mundo del sueño) las acotaciones del narrador insisten en su función ordenadora. Lo que piensa Alicia, lo que supone, lo que más tarde pensará, lo que no le parece correcto: estos reguladores que operan desde la razón, desde el sentido común muchas veces, desde las fórmulas de cortesía, aparecen recurrentemente en el texto.

El narrador también se va a instalar junto al lector en un "nosotros" que lo involucra, recubriendo las opiniones del lector y guiándolas hacia una interpretación. "Anda, como que si me cayera del tejado tampoco diría nada! (Lo que a nosotros nos parece más que seguro)"10. En su artículo "La liberté surveillée"11 Jean Louis Chevallier desarrolla la hipótesis que sostiene que el narrador opera como vigilante de la libertad de Alicia.

El personaje de Alicia funciona a la vez como el lector ideal de Alicia en el país de las maravillas. "(...)¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos ni diálogos?" se preguntaba la protagonista al comenzar el relato12 . A partir de esta pregunta el texto establece su lector ideal, y le responde a esta pregunta con Alicia en el país... y A través del espejo..., textos prolíficos en dibujos y diálogos.

Junto con el lector, el texto atraviesa otros textos, canciones y poemas infantiles, saberes escolares, institutrices e instituciones educativas. Carroll opera sobre estos intertextos para desplegar un narrador cómplice del lector: sobre ese nosotros que lo coloca junto al lector de su propio el texto, el narrador parodia poemas ("Sois viejo padre Guillermo", parodia del poema "El consuelo de la vejez y como lograrlo", de Robert Southey) o retratos de institutrices (como el caso de la Reina Roja en A través del espejo... que responde a características físicas y de personalidad de una institutriz de las chicas Liddell). Este narrador cómplice y didáctico a la vez se desarrolla hasta el final del texto. "¡Ah ! ¡No sabes que sueño mas raro he tenido! Dijo Alicia, y empezó a contarle a su hermana todo lo que pudo recordar de sus extrañas aventuras, que acabamos de leer (...)13 (el subrayado me pertenece). En ese nosotros el narrador se coloca junto al lector, para distanciarse - y distanciar al lector- del país de las maravillas, que ahora ha quedado convertido en "sueño raro" de Alicia.

El orden de Alicia

Inmersa en un país de maravillas, Alicia funciona desde el lugar de la razón. En ningún momento la protagonista quiere salirse de las reglas, sino que por el contrario exige su cumplimiento. En el capítulo final de Alicia en el país..., "El testimonio de Alicia", este gesto es evidente: aunque no sabe cuáles son las leyes que regulan esa audiencia judicial, la protagonista no quiere abandonar la sala del juicio. Otro ejemplo interesante se da en "Una merienda de locos" cuando pide a uno de sus interlocutores, el Sombrero, que sea educado, es decir, que se ajuste a las reglas de convivencia. Y, aunque funcione como una parodia de las lecciones de gramática, se pregunta por la fórmula correcta para dirigirse a un ratón (Capítulo 2, "El charco de lágrimas"), buscando que este personaje le preste atención en cumplimiento de normas formales de convivencia social. "Alicia pensó que todo esto era bastante absurdo, pero todos parecían tomárselo tan en serio que no se atrevió a reír, y como tampoco se le ocurría nada que decir, se limitó a hacer una gran reverencia al recibir el dedal con la mayor solemnidad que le fue posible"14 . A través de otros ejemplos como estos podrá constatarse que Alicia no pretende salirse de las reglas, sino que por el contrario su búsqueda se centra en estas leyes: ante el "no saber qué decir", ante lo absurdo, Alicia cita fórmulas de cortesía, reclama el cumplimiento de las normas sociales de convivencia. Ella busca reglas que ordenen el intercambio social en el extraño mundo que ahora habita.

Género sin ley

Si un género debe reunir ciertas marcas o rasgos comunes a partir de los que debería reconocerse su pertenencia a la clase 15, el diálogo como género o modo dentro de un género literario, debe responder a marcas particulares. Estas marcas no solo sirven para reconocer su pertenencia (la pertenencia de un diálogo al modo o género "diálogo"), sino que posibilitan su funcionamiento.

Creo que esta tipología es tan engañosa como la tipología que Humpty Dumpty utiliza para reconocer un rostro. Para este personaje el rostro de Alicia es similar a todos porque tiene "ahí un par de ojos, (...) la nariz en el medio, la

boca debajo"16. Las marcas de un rostro, como las de un género, son externas y siempre iguales. Pero cada rostro es tan diferente, tan particular, como cada texto. Para reconocer un rostro en particular las operaciones de asociación némica son sumamente complejas; para precisar este texto en particular - este fragmento de texto que analizaré a continuación y que por sus marcas externas podremos decir que es un diálogo - las operaciones de análisis también se complejizan.

[Digresión I: como solución al problema de la peculiaridad los rostros, las personas portan su nombre propio, nombre base que permite nombrar otras cosas. Como solución al mismo problema los textos llevan su nombre propio, su título, su nombre de capítulo en este caso.]

En el capítulo "Una merienda de locos", la constitución formal del género responde a la tipología del diálogo. Podemos decir que se trata de un diálogo porque la circulación de la voz pasa del narrador a los diferentes personajes, y el intercambio de proposiciones entre los diferentes participantes sin duda se cumple. Podemos decir que en este capítulo, como en la mayoría de los capítulos que componen Alicia en el país..., el personaje central "dialoga" con otros personajes. ("Un texto hecho de diálogos y dibujos"). Sin embargo, Alicia dialoga en un sentido formal, o en un sentido aparente. Sigue las formas del diálogo, cumple con las reglas que estructuran el diálogo: un personaje habla a continuación de otro, hay preguntas, hay demandas, hay intercambio, no hay interrupciones, no hay superposiciones.

[Digresión II: si bien la literatura no podría dar cuenta de superposiciones de sonidos, tampoco hay indicaciones por parte del narrador que señalen un mal funcionamiento de los canales del diálogo (ruido o interrupciones).]

Sin embargo, en este diálogo formal no hay avance en el plano del sentido. Hay proposiciones que se dicen y se escuchan, pero no hay aprendizaje, no hay valoración de saberes, no hay respuestas a la preguntas de Alicia, no hay una respuesta certera a su pregunta fundamental por el conocimiento. Si el "querer saber" y "querer ver" de Alicia guían el recorrido de ésta por el país de las maravillas¹⁷, nunca se satisface dentro de este territorio su deseo de saber. Chevallier dice que "Alicia insiste, pero sus objeciones son anuladas por la estructura funcional de este mundo y se resuelve al contradicción pasando a otro problema." ¹⁸

Entonces la ley del género del diálogo se ve burlada. Su forma se cumple, pero no se cumple con el "espíritu de la ley" del género, entendida esta categoría - en términos jurídicos - como "lo que la ley quiere decir más allá de su palabra". En este caso entre la proposición desplegada en la ley y el estado de cosas que ella señala no se corresponden plenamente. El diálogo de "Una merienda de locos" no cumple con el mandato del género más que en términos formales, es decir, aparentes.

Si pensamos que desde Aristóteles y Platón el diálogo fue un sistema de abordar el conocimiento, en Alicia se da la contrapartida de esta regla: todo diálogo lleva a una falta de conocimiento, al vacío, al abismo del no sentido. "Una merienda de locos" es central en esta lógica de la no lógica - nonsense- que propone el texto.

¿"De qué sirve un libro si no tiene dibujos o diálogos?" se preguntaba Alicia, al comienzo del texto. Si los dibujos sustentan al texto en la ley del género infantil, los diálogos, en cambio, lo llevan al abismo del sin sentido, desbaratando la ley del género dialógico y la comunicabilidad de la novela: las palabras se abisman en la imposibilidad de establecer referentes. La novela solo puede dar cuenta de una forma, no hay referente por fuera de ella que pueda restablecerse en las palabras.

La locura comienza

Me parece de especial importancia el análisis del Capítulo 7, "Una merienda de locos" no solo por su centralidad respecto de su ubicación en el relato, sino además por su función de (des)estructurante del texto.

En el Capítulo 7, "Una merienda de locos", Alicia se acerca a una mesa donde la vajilla está dispuesta para tomar el té. Tres personajes allí instalados van a intercambiar frases con la protagonista. El diálogo va a estar escandido por momentos de silencio - indicados por el narrador - en los que el sentido buscado a partir de las proposiciones intercambiadas por los comensales, irremediablemente, se pierde. La caída en ese abismo de silencio es la fisura del texto - el silencio del texto - por donde se abisma el sentido.

En la primera parte - es decir, hasta el primer silencio - los personajes van a cuestionar el concepto de designación que relaciona el referente con el lenguaje. Deleuze en "Lógica del sentido" establece que "se pueden reconocer tres relaciones distintas en la proposición: la primera se denomina designación o indicación: es la relación de la proposición con el estado de cosas exterior (datum)" ¹⁹. Más abajo continúa: "Lógicamente, la designación tiene por criterio y por elemento lo verdadero y lo falso. Verdadero significa que una designación esta efectivamente cumplida por el estado de cosas (...)"

En esta primera parte los comensales mienten: "No hay sitio" No hay sitio!", se pusieron a vociferar apenas vieron

que Alicia se les acercaba. Hay sitio de sobra, replicó Alicia..." 20. Luego "¿Te apetece un poco de vino? (...) Alicia miró por toda la mesa sin ver más que té, por lo que observó: No veo ese vino por ninguna parte". 21 En este nivel los personajes de la merienda de locos no producen designaciones verdaderas: el estado de cosas a los que se refieren no concuerdan con sus proposiciones.

Y en este primer nivel de las proposiciones - ofrecer lo que no hay o negar lo que hay de sobra - se violenta la lógica del sentido. Porque el sentido, según Deleuze, no solo atañe a la proposición sino también al estado de las cosas, a lo referencial de las proposiciones. "El sentido es la cuarta dimensión de la proposición. Los estoicos la descubrieron con el acontecimiento: el sentido es lo expresado de la proposición, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición" 22. Más adelante el autor va a señalar que "la lógica del sentido está enteramente inspirada por el empirismo" 23. Entonces, de acuerdo con la constatación de Alicia, las palabras de los personajes no tienen sentido, al menos no tienen un sentido verdadero.

Para las leyes sociales de Alicia, el Sombrero es un transgresor: este personaje no puede cumplir con las reglas de sociabilidad: "Debería usted acostumbrarse a no hacer comentarios personales (...) es de muy mala educación!" 24 señala de nuevo Alicia, y nosotros anotamos que el Sombrero no puede seguir una segunda línea de reglas lógicas: las impuestas por las reglas sociales.

Y luego el diálogo pone en duda la lógica del lenguaje. Esta operación la hace a nivel de las significaciones. "Se trata esta vez de la relación de la palabra con conceptos universales o generales, y de las relaciones sintácticas con implicaciones de conceptos", define Deleuze el concepto de significación 25. "La significación se define por este orden de implicación conceptual en el que la proposición considerada no interviene sino como elemento de una demostración, en el sentido más general del término. 26

En este orden de cosas, el sentido se diluye hasta perderse totalmente cuando los personajes se refieren a la significación como operación del lenguaje: ¿pensar decir la solución equivale a pensar lo que se dice? 27; veo cuanto como ¿es igual a como cuanto veo?; ¿respiro cuando duermo, es igual que duermo cuando respiro? 28.

La articulación del lenguaje como generador de su propio sentido abisma a los personajes en un nuevo silencio. El nonsense entonces invade la escena. El diálogo se suspende: "Eso sí que te da igual a ti!", exclamó el Sombrero; y con esto cesó la conversación." 29

Luego de este primer silencio se pasa al problema del tiempo. La referencialidad ahora se da en los relojes: no es el lenguaje el que opera esta vez, sino una maquinaria - con su especial funcionamiento -, que los personajes sin embargo van a someter a otra lógica: "no deberías haber untado el reloj con el cuchillo del pan". Sin duda el lector infantil gozará de este trastocamiento de los sistemas instrumentales, - cuchillo para untar mantequilla utilizado como herramienta para componer relojes-. Sin embargo, el problema planteado va un poco más allá de este simple desorden y alude otra vez al referente y a la relación de sentido entre el objeto referido (el tiempo) y su articulación en un sistema material (relojes). El texto podría preguntar ¿qué es más importante: medir años, días o minutos? Y una pregunta más compleja planteada: ¿cómo detener al tiempo? ¿Cómo materializar algo que es inmaterial? El malentendido aborta la búsqueda: "Alicia se quedó muy desconcertada, lo que acababa de decir el Sombrero no parecía tener ningún sentido, y sin embargo no se podría decir que no fuera perfecto castellano" 30. El pliegue del texto es evidente: las palabras repetidas, el silencio repetido señala la búsqueda de Alicia en el país de las maravillas; ante la falta de sentido - denunciada por el narrador focalizando en Alicia - el texto hace silencio.

Tampoco hay una lógica de las adivinanzas que pueda transformar este intercambio de proposiciones en un diálogo productivo, un diálogo que supere lo formal y pueda leerse como una camino de aprendizaje, un recorrido de palabras hacia un saber. En el país de las maravillas nadie aprende: en el recorrido dialógico no hay conceptos, ni sus correspondientes argumentos; ningún personaje pretende convencer a otro, ninguno está dispuesto a reformular sus concepciones. La adivinanza, presentada como juego del lenguaje y propuesta por el Sombrero - en un momento que lo menos que se pretendía era que dijera una adivinanza - tampoco tiene solución: no hay palabras que resuelvan este juego de palabras. La lógica del juego de las adivinanzas tampoco parece funcionar en este marco.

[Digresión III: Carroll más tarde admitiría que tampoco él tenía una respuesta a esta adivinanza.]

En este punto "Alicia suspiró hastiada". El diálogo se detiene. El hastío deviene de un avanzar hacia ningún lado, y este tiempo que pasa es el tema de conversación propuesto por Alicia: "Creo que podrían ustedes hacer algo más útil para matar el tiempo que malgastarlo con adivinanzas que no tienen solución" 31. Es interesante detenernos aquí porque se cruzan dos niveles de problemas planteados en la merienda de locos. Por un lado el problema de la designación y la designación metafórica de la lengua. "Matar el tiempo" o "malgastar el tiempo" son sin duda metáforas muertas, fosilizaciones del lenguaje que, si bien en principio responden a una conformación simbólica, el uso ha erosionado su poder metafórico para que sean leídos y utilizados como una designación lineal. El Sombrero toma estas

manifestaciones de uso corriente como metáforas, aplicando un exceso de sentido lógico. "El tiempo no soporta que le den palmadas", dirá más adelante, echando por tierra la tercera metáfora del lenguaje citada por Alicia. El Sombrerero no puede dar cuenta del valor metafórico del lenguaje. A nivel de la significación, la relación que establece con el sentido falla. El Sombrerero alude de esta manera a la "proliferación infinita de entidades verbales". "Dada una proposición que designa un estado de cosas, siempre puede tomarse su sentido como lo designado por otra proposición" 32. Para Deleuze el ejemplo es la designación de la canción que canta el caballero en el Capítulo 8, "Es de mi propia invención", en A otro lado del espejo. Allí el caballero encuentra diversas maneras de aludir a un objeto, en este caso objeto de lenguaje, objeto hecho de palabras. En el caso de El Sombrerero, la metáfora que menciona al tiempo ofrece una doble complejidad: no sólo se puede mencionar al tiempo de muchas maneras (perder el tiempo, malgastarlo, etc.), sino que la única manera de aproximarse (intentar aprehender) al tiempo es nombrándolo. Y es aquí donde se cruzan dos series de alta complejidad tematizadas en este capítulo: el problema del lenguaje como sistema de referenciar el mundo y el problema del tiempo como materialidad realizada en el lenguaje.

Nombrar el tiempo es establecer el cruce de los dos problemas. Y es en este cruce donde se establece la brecha más profunda acerca del sentido.

Porque si el Sombrerero no tiene relación con el tiempo, si el tiempo no le pasa, este principio podría constituirse en una lógica de funcionamiento del personaje. Sin embargo - para caer nuevamente en el nonsense - su lógica falla cuando se le exige repetición. Expliquemos: Alicia encuentra "una idea luminosa" 33, una idea que ilumina o da sentido - aunque sea parcialmente - a lo que está aconteciendo. El Sombrerero - descubre Alicia - gira alrededor de la mesa de té porque las tazas no pueden cambiarse, porque no hay tiempo. El Sombrerero, entonces, ha sustituido al tiempo, se ha puesto en su lugar y, como las manecillas del reloj, es él quien gira alrededor de la mesa del té y hace avanzar al resto de los personajes. Este personaje se ha convertido en regulador de un orden de cambios: los personajes giran alrededor de la mesa cuando él quiere. Si no pasa el tiempo, el Sombrerero es el que pasa de asiento, generando una progresión de cambios sucesivos en el resto de los personajes.

Esta lógica que parece regular el funcionamiento del Sombrerero choca con el principio ordenador de Alicia: "Pero ¿y qué sucede cuando llegan de nuevo al principio de la mesa?" se atrevió a preguntar Alicia. '¿Que os parece si cambiamos de conversación? Interrumpió la Liebre de Marzo bostezando" 34. El imposible encuentro con el sentido tiene la forma de un abismo de silencio una vez más porque la repetición imposibilita el sistema: el sistema funciona en la medida que no haya repetición, que no se piense la repetición. Como el tiempo, y en su lugar el Sombrerero deviene en un permanente avance: no puede pasar dos veces por la misma situación, por el mismo "estar en un lugar".

El Sombrerero guía el diálogo hacia el abismo del nonsense y es el que puede dar cuenta de la materialidad del tiempo. Si hasta ahora nadie podía aprehender el tiempo (una entidad que escapa a las posibilidades físicas y lógicas no solo de Alicia, sino también del narrador y del lector) el Sombrerero ocupa el lugar de ese "nadie".

En la clave del nonsense podemos hacer esta lectura: si nadie puede aprehender el tiempo y el Sombrerero puede aprehender el tiempo, el Sombrerero es nadie. 35

Rizoma

"En verdad no basta decir viva lo múltiple, aunque este grito sea difícil de lanzar. (...) lo múltiple hay que hacerlo, no añadiendo siempre una dimensión superior, sino al contrario lo mas simplemente posible(...) siempre n-1 (solo así uno forma parte de lo múltiple, estando siempre sustraído). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir. Escribir n-1. Tal sistema podría denominarse rizoma. " 36

Sobre el n-1 - el Sombrerero -, sobre su ser nadie, opera la construcción rizomática del texto. La merienda de locos puede leerse indefinidamente: sus límites se extienden por fuera del capítulo hacia el contenido de todo el texto. Podemos decir que su estructuración arbórea continúa incluso en A través del espejo.

Sustrayendo el elemento generador y avanzando en el deseo de suplir esa ausencia (n-1) con n1, n2, n3, n4, indefinidamente avanzan los diálogos que hacen avanzar a Alicia por el país de las maravillas. Como el caballero que quiere nombrar la canción y suple un nombre con otro indefinidamente, sobre el vacío del tiempo, sobre una pérdida del tiempo, se enarbolan -sistema rizomático- las diferentes "entidades verbales" que componen los capítulos de ambos textos.

Entre los principios de conexión y heterogeneidad los autores de Rizoma citan: "cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo" 37. Bajo esta (pos)estructura podemos pensar las articulaciones diversas que un lector activo puede operar en el capítulo analizado, trastocando el orden azarosamente establecido por Carroll y armando un orden personal.

"Así pues un libro no tiene objeto. En tanto que composición el mismo está solo en conexión con otras composiciones, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca se preguntara lo que quiere decir un libro, significado o signifiante, no se trataba de comprender nada en un libro, solo se preguntaba con que funciona, con que conexiones hace o no pasar intensidades, en que multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con que cuerpos sin órganos hace converger el suyo" 38. Las voces articuladas sobre el nonsense nada saben de orden. De la misma manera podemos reorganizar, desordenar, hacer refuncionar la secuencia de los capítulos. Mezclar la baraja, o patear el tablero, según el juego o el texto elegido para jugar.

Caos

El principio de caos podría pensarse como regulador del funcionamiento del Sombrero. El Sombrero funciona no como guía hacia el saber - un maestro que avanza mediante el diálogo hacia la verdad de las cosas - sino como extraño atractor, como elemento generador del caos. Si el caos puede entenderse como "abismo sin fondo, generador y destructor, la ganga matriz y mortífera, el revés de todo derecho y de todo revés" 39, como revés de todo principio, como revés de su propio revés - n-1 -, contra toda posibilidad de encuentro con un sistema otro, el Sombrero impone el caos. El Sombrero no se limita tan solo a trastocar las reglas, sino a hacer estallar el sistema allí donde podría comenzar a funcionar. Repite el esquema de caos cada vez que interviene. En este sentido, las intervenciones del sombrero funcionan a nivel del (imposible) diálogo como el extraño atractor que introduce el caos.

En el capítulo "Caos y posestructuralismo" de su libro *La evolución del caos*, Katherine Hayles sostiene que a las nociones de caos y aleatoriedad están influyendo en la teoría literaria a tal punto que ésta ha comenzado a incorporar estos conceptos al análisis de los textos literarios. Esta incorporación se puede leer principalmente en el posestructuralismo, dice la autora. "El vértigo característico de la desconstrucción aparece cuando nos damos cuenta de que los textos están siempre ya abiertos a la infinita diseminación. Lejos de ser series ordenadas de palabras contenidas por la cubierta del libro, los textos son reservorios de caos" 40.

Sin embargo, no podemos decir que la teoría del caos influyó en Lewis Carroll. Sí podemos afirmar que sus textos proponen una indagación sobre el lenguaje. Carroll desestructura o distorsiona la linealidad de las operaciones de articulación del signifiante, desmembra sus relaciones con los objetos referenciados y hace estallar el sentido. Alicia en el país de las maravillas explora las posibilidades del lenguaje reflejado sobre su propio sentido.

Con un pie en la sociedad inglesa, y haciendo referencia a las prácticas sociales establecidas como reguladores de una comunidad - tomar el té, cumplir normas de cortesía, acordar una medida del tiempo,- el texto apunta a desarticular una institución que engloba a las instituciones de poder: la lengua. Con un pie en la institución literaria que normatiza el funcionamiento de la lengua y exige el cumplimiento de determinadas reglas para que un texto se incorpore a un género (formato, narrador, ilustraciones), Alicia en el país de las maravillas, publicado en el auge de la época victoriana, es sin duda un "reservorio de caos".

"El relato no es aquí sólo un modo, es un modo practicado o puesto a prueba como imposible, es también el nombre de un tema, el contenido temático no tematizable de algo, de una forma textual que tiene que ver con un cierto punto de vista sobre el género tanto como puede ser que no pertenezca a ninguno, y quizá a no pertenezca a la literatura (...) 41 . ¿Será esta una definición de caos? Prefiero pensar junto con Deleuze y Guattari que Alicia en el país de las maravillas es una máquina de leer, lanzada contra otras máquinas sociales. 42

Porque Alicia no sólo ha superado el más allá del espejo, sino también el más allá de la literatura: materia de análisis filosófico, la niña sigue recorriendo mundos de palabras, sometiéndose a diversas lógicas, entrando en contacto con otros sistemas (semiótica, crítica literaria, filosofía) para hacerlos estallar.

Gabriela Baby

NOTAS

1- Derrida, Jacques. "La loi du genre", en *Glyph*, N° 7, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980. Traducción de Ariel Schettini. Editado como material de Teoría y Análisis Literario. CEFYL 1991.

2- *Ibidem*, pág. 9.

3- Los niños fueron - en las clases medias y altas - una de las preocupaciones fundamentales de la época victoriana. Testimonio de ello lo proporciona la reforma educativa realizada por Thomas Arnold (1795-1842), asimismo recordado como historiador. Además, a lo largo del siglo XIX se publicaron muchas obras - traducidas o inglesas - de literatura infantil. El idioma inglés cuenta además con una cantidad de nursery rhymes - "versos del cuarto de los niños" - en los que puede rastrearse el rodaje del nonsense (sin sentido) y por lo tanto la obra de Lewis Carroll". AAVV. Capítulo Universal. La historia de la literatura mundial. Fascículo 25. Poesía y prosa victorianas. Autora del informe: profesora

Maria Luz Romero. Centro Editor de América latina, 1969.

4- Carroll, Lewis. Alicia en el país de las maravillas. Traducción y prólogo de Jaime Ojeda. Editorial Alianza, Buenos Aires, 1990. pág. 148.

5- Carroll Lewis, A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado. Traducción y prólogo de Jaime Ojeda, Editorial Alianza, Buenos Aires, 1993, pág. 118.

6- Ibidem, pág. 117.

7- Alicia en el país...ob. cit, pág 31.

8- Ibidem, pág. 31.

9- Castoriadis Cornelius, "La institución de la sociedad y la religión", en Vuelta N° 93, México, agosto de 1984, pág. 34.

10- Alicia en el país...ob. cit. pág. 33.

11- Chevalier, Jean Louis, "Alice ou la liberté surveillée". Material provisto por la cátedra. Según la autora de este artículo, la operación de control la realizan el narrador - al principio del relato - y la hermana grande - al final del texto-. Chevalier sostiene que desde estas voces textuales opera "el adulto" que hace regresar del mundo de los sueños al pequeño niño lector.

12- Alicia en el país...ob cit pág 31.

13- Ibidem, pág. 192.

14- Ibidem, Capítulo 3, "Una carrera en comité y una historia con cola", pág. 60.

15- Derrida, Jacques, ob. cit., pág. 9.

16- A través del espejo, ob. cit., pág. 123.

17- Jean Louis Chevalier sostiene que los verbos to see y to know guían el camino de Alicia. "Es en vano que ella insista: la realidad fabulosa de la locura no se discute." Chevalier, Jean Louis. Ob. cit. pág. 39.

18- Chevalier, Jean Louis, ob cit.

19- Deleuze, Gilles. Lógica del sentido, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1994. Pág 35.

20- Alicia en el país ... ob cit, pág 115

21- Ibidem, pág 115.

22- Deleuze, Gilles. Ob cit pág 41.

23- Ibidem, pag 42.

24- Alicia en el país, ob cit, pág 116.

25- Deleuze, ob cit pág 36.

26- Ibidem, pág 37.

27- Alicia en el país... ob cit, pág116.

28- Ibidem, pág 117.

29- Ibidem, pág 117.

30- Ibidem, pág 118.

31- Ibidem, pág 119.

32- Deleuze, Gilles. Lógica del sentido, ob cit, pág 50.

33- Alicia en el país. ob cit pág 121.

34- Ibidem, pág 122.

35- En A través del espejo... Capítulo 7, "El león y el unicornio", Alicia y el Rey mantienen el siguiente diálogo: el rey dice " (...) mira por el camino y dime, alcanzas a ver a alguno de los dos?

- No..., a nadie - declaró Alicia.

- Como me gustaría a mi tener tanta vista! - exclamó quejumbroso el Rey - Ser capaz de ver a Nadie!" (ob cit pág 127).

La resemantización de la palabra "nadie" se repite más adelante cuando el Conejo tampoco ha visto a nadie en el mismo camino, y el rey constata que ambos testimonios coinciden, es decir, que el mensajero y Alicia vieron a la misma persona.

36- Deleuze, Gilles y Guattari Felix, Rizoma (Introducción). Traducción de Casillas y Navarro. Editorial Pre Textos, Valencia, 1977. Pág 15.

37- Ibidem, pág 16.

38- Ibidem, pág 10.

39- Castoriadis, Cornelius, ob cit. pág 38.

40- Hayles, Katherine. La evolución del caos. Editorial Gedisa. Capítulo Caos y poestructuralismo, pág 229.

41- Derrida, Jacques. "La ley del género". ob cit, pág 8.

42- "Así un libro, siendo él mismo una pequeña máquina, ¿en qué relación, a su vez mesurable, se encuentra esta máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc - y con una máquina abstracta que las arrastre?" Deleuze- Guattari, Rizoma, ob cit, pág 10.

