

Lewis Carroll

A través del espejo
y lo que Alicia encontró
al otro lado

Ilustraciones de John Tenniel

Traducción y prólogo de Jaime de Ojeda



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Through the Looking Glass and What Alice Found There*

Primera edición: 1973

Cuarta edición: 2011

Sexta reimpresión: 2024

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: John Tenniel

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1973, 2024

Calle Valentín Beato, 21

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-5166-8

Depósito legal: B. 13.056-2011

Composición: Grupo Anaya

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9 Prólogo, de Jaime de Ojeda

A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado

- 41 1. La casa del espejo
 - 60 2. El jardín de las flores vivas
 - 76 3. Insectos del espejo
 - 92 4. Tararí y Tarará
 - 110 5. Agua y lana
 - 126 6. Zanco Panco
 - 144 7. El León y el Unicornio
 - 160 8. «Es de mi propia invención»
 - 181 9. Alicia Reina
 - 203 10. Sacudiendo
 - 204 11. Despertando
 - 205 12. ¿Quién lo soñó?
-
- 211 Apéndice: Una avispa con peluca
 - 221 Notas
 - 247 Cronología

Prólogo

Hace exactamente cien años, en las Navidades de 1871, publicó Carroll *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. Fue un éxito inmediato: doce mil ejemplares se habían vendido un mes más tarde.

Naturalmente, parte del éxito de *A través del espejo* se debió a la expectación que había creado *Alicia en el País de las Maravillas*, de la que es continuación y que, desde su aparición en 1865, seis años antes, había conocido una creciente popularidad.

«Nunca segundas partes fueron buenas», dice el vulgo castellano; y por lo mismo, la segunda parte de *Alicia* plantea ineludiblemente la comparación con la primera. Porque *A través del espejo* está indudablemente escrito con la misma intención literaria y el aliento de la misma inspiración, prolongación de esa nube incandescente que surgió incontenible en la mente de Carroll durante aquella famosa excursión en barca por el Támesis, en el

verano de 1862, cuando compuso a requerimiento de las niñas Liddell, y especialmente para Alicia, el cuento de *Las aventuras de Alicia bajo tierra*, del que surgió el *País de las Maravillas*.

En aquel momento feliz, cuya descripción por el mismo Carroll años más tarde –en su artículo «Alicia para el teatro»– aún respira la misma atmósfera encantada de su creación, el reverendo Dodgson descubrió una fórmula literaria hacia la que apuntaba desde su adolescencia más temprana; y también una arteria de su inspiración de la que nutrió su propia vida hasta agotar sus posibilidades.

A través del espejo representa ciertamente la culminación clásica de esa fórmula literaria. En efecto, en esta segunda parte de *Alicia*, Carroll desarrolla al máximo los recursos de todo género que aparecen ya tan bien definidos en el *País de las Maravillas*. Es el momento más elevado de su producción literaria y también, como veremos, de toda su vida sentimental.

Por eso, todo cuanto se dijo sobre el *País de las Maravillas* en el prólogo de mi versión castellana (en esta misma colección) puede aplicarse también a *A través del espejo*. Resumiendo aquí, recordaré al lector que *Alicia* es ante todo un cuento de niños; ¿cómo explicar entonces su extraordinaria popularidad entre los adultos, la fuerza hipnotizante de su lectura, el atractivo de sus citas...? La explicación está en que Carroll, sin saberlo, produjo un ejercicio onírico de singular riqueza, reflejo de la fantástica evasión espiritual que desarrolló en su propia vida. Se trata de un sueño que despierta en nosotros toda clase de sensaciones extrañas. Logra este efecto gracias a

una serie de elementos heterogéneos cuya amalgama asombrosa constituye la esencia de su obra: su estilo, recortado, rápido y breve, de una agilidad que sorprende por su época, en el que apenas si se insinúa la realidad, casi un diálogo de teatro que invita a poderosas proyecciones del lector; sus geniales caricaturas de la sociedad inglesa, en las que el lector anglosajón se reconoce a sí mismo, y los mecanismos que emplea una cultura tan evolucionada como lo fue la victoriana para lograr la conformidad de sus miembros frente a sus formidables exigencias, y el carácter «maravilloso y soñado» de toda esta denuncia revolucionaria con el que se cuele irresistiblemente por las defensas críticas del lector...

La argamasa con que Carroll hila todas estas revelaciones culturales constituye, más que estas mismas, la esencia de su obra y su aportación realmente decisiva a la evolución cultural de su época. A primera vista el lector no aprecia más que un conjunto heterogéneo de elementos: juegos de palabras, intuiciones semánticas, paradojas lingüísticas, parodias poéticas... Todo ello tiene, sin embargo, un común denominador, una intención que evidentemente se sobrepone y da carácter homogéneo a toda su obra, tan dispar.

Hay, ante todo, una reacción antirromántica que sorprende por lo temprano de su fecha. En sus parodias Carroll fulmina el desmelenamiento de aquellos famosos poetas que veían cosas tan sublimes; o el de aquellos otros poetastros moralizantes, plaga de la educación puritana, que debieron su fama a la triste simplificación conformista de la ética de su tiempo que cantan en sus rimas. Pero ya en este primer aspecto de su obra aparece

algo de mucha mayor importancia: todos sus disparates y despropósitos asaltan la estructura lógica y conceptual de la realidad desconcertando primero a Alicia, luego al lector sorprendido. Poco a poco, sin él saberlo, porque todo está engarzado con tanto humor amable, la relativización constante del conocimiento y de la expresión va sumiendo al lector en un mundo cuya objetividad desaparece tras una bruma de incertidumbres intelectuales. Volviendo los ojos en sí, se descubren sus mecanismos oníricos y se despierta el mundo oculto, sordo y poderosísimo del propio ser, subjetivo, absurdo..., fascinante.

¿Exagero? ¿No es decir demasiado de lo que al fin de cuentas no es más que un cuento de niños? Algo hay de esto, naturalmente, concedo al lector escéptico. La verdad es que en Carroll, más que los resultados concretos de su creación, tienen importancia las tendencias que de manera tan clara inició su obra. Muchos son los que le señalan, sin embargo, como notable precursor, incluso como origen de las letras modernas y, más aún, como iniciador de todo el movimiento artístico de nuestros días. Uno de los comentarios más elocuentes en este sentido es el de Cabrera Infante, el autor de *Tres tristes tigres*, quien afirma en unas declaraciones a *La Quinzaine Littéraire*¹ que «más que una referencia, hay un homenaje al reverendo Charles Lutwidge Dodgson en mis *T. T. T.* Pero debiera haber mucho más que eso. Ese modesto *clergyman* inventó casi él solo toda la literatura de nuestro siglo... y no únicamente en el campo del lenguaje o de la lógica autónoma de las palabras. El diálogo sobre las ventajas didácticas (y políticas) del castigo sin crimen en *A través del espejo* o esta frase

del tirano que es a la vez acusador y juez supremo de *Alicia en el País...*

»—¡No, no! —gritó la Reina—. ¡Primero la sentencia... el veredicto después!,

»... son nociones que es necesario esperar hasta el siglo veinte para ver aparecer bajo forma narrativa y solamente a través del intermediario de Kafka y de sus preciencias totalitarias trágico-cómicas. Sin Lewis Carroll (y sin Swift ni Sterne, ni Mallarmé, pero más aún sin Carroll) no habría habido jamás un James Joyce, y, sin la lengua bífida del irlandés, ni Nabokov ni Gadda ni Queneau ni Cortázar ni Donald Barthelme ni yo mismo podríamos hablar hoy el mismo lenguaje con un acento diferente».

Y la verdad es que aunque la tendencia sólo esté esbozada en Carroll, lo está de una manera tan clara, con tanta intención, que no dudo en responder a la pregunta del escéptico diciéndole que no, que no es exageración: por ambas *Alicias* corre una vena artística clara, con toda la frescura espontánea que tienen las intuiciones geniales y precursoras, que constituye el secreto de su encanto y de su fascinación y que en algunos momentos, especialmente en «A la caza del snark», llega ciertamente a la altura del mismo Joyce.

Por eso me irrita tanto la irrelevancia de esos artículos y análisis eruditos de *Alicia* en los que se quiere atribuir todo al carácter del reverendo Dodgson, empleando ciertas interpretaciones psicoanalíticas de dudosa autenticidad. Es paradójico y contradictorio que este énfasis sobre las motivaciones psicoanalíticas de Dodgson coincida con grandilocuentes declaraciones sobre su decisiva

influencia en la literatura de nuestro tiempo. Tanta insistencia sobre los aspectos personales del autor de *Alicia* dificulta la comprensión y el encanto de su obra sin contribuir para nada a la mejor comprensión de su significado y de su influencia. Por esta misma razón intenté silenciar en el prólogo de *Alicia en el País de las Maravillas* un tema que me parece más propio de una biografía de Charles Dodgson que de una traducción de Lewis Carroll. Desgraciadamente, mi silencio ha sido mal interpretado y me obliga a explayarme sobre este punto en esta ocasión.

Hay que reconocer que rara vez en la historia de la literatura ha despertado una obra tanto interés por su autor. Es cierto que cuanto más conocemos un libro, más nos intriga su creador. Pero esta curiosidad en el caso de Dodgson se ha manifestado de manera invencible y ha desbordado incluso el interés por lo que significa su obra, hasta el punto de que para muchos parece tener mayor importancia descubrir a Dodgson que comprender a Carroll. La vida de Dodgson es y será siempre un misterio: se trata de una personalidad sumamente compleja que además él mismo se esforzó por ocultar cuidadosamente a lo largo de su vida y en sus escritos, incluso en su diario.

A pesar de ello, algunos pretenciosos han creído adivinar su personalidad a través de los símbolos psicoanalíticos que encuentran abundantemente en su obra, y ¿cómo no?, ¿cómo no va a haber símbolos de toda especie en una obra que pretende deliberadamente ser fantástica y maravillosa? Pero lo difícil no es identificar los símbolos según la experiencia psicoanalítica, sino

saber si tienen más significado para quienes los descubren que para el mismo Carroll.

La simbología onírica de Freud –a cuya genialidad y grandeza rendimos un homenaje incondicional– se hizo muy popular en los Estados Unidos en los años anteriores a la última guerra mundial, y desde entonces se puso de moda psicoanalizar a los grandes escritores del pasado. En el caso de Carroll, ¡qué regocijo encontrar motivaciones sexuales en lo que hasta entonces se creía era un monumento a la infancia «pura»! Pero todo esto está ya muy pasado de moda; llega tarde a España, como casi todo, y ha encandilado a no pocas imaginaciones eruditas en sus oscuros despachos: a la luz de sus mechas malolientes no se dan cuenta de que tanto regocijo y tanta saña en descubrir anormalidades sexuales y motivaciones inconfesables en Carroll revelan a su vez toda una simbología del erudito proxeneta.

El lenguaje simbólico –lo enseña el mismo Freud– es infinito y no puede ser capturado en una tabla objetiva e inalterable que nos sirva para conocer a Carroll. Pero es que además, incluso aunque así fuera, los que pretenden cazar símbolos de *Alicia* para disecarlos luego como mariposas en sus sesudas revelaciones críticas están en realidad confesando que no han comprendido nada del mensaje de Carroll y del significado de su obra: la relatividad absoluta del conocimiento y de la expresión, la coincidencia maravillosa que es la comprensión, lo fortuito que es la comunicación profunda de la imagen y de los seres, que escapa al encierro del lenguaje y vuela libre, sin rumbo, alimentándose y guiándose por el sentimiento y la voluntad de vivir.

En realidad, la relación entre el escritor y su obra es casi una casualidad. Es imposible, por no decir fútil, querer caracterizar al uno por la otra. Indudablemente hay lazos que la crítica puede señalar; pero estos lazos no son determinantes, carecen de causalidad, son irrelevantes para la obra en sí: hay rasgos fortuitos y sincrónicos, pero la mayor parte de los factores complejísimo de los que nace y se fecunda una obra artística permanecen ocultos hasta para el mismo autor.

«Un libro es el producto de otro yo del que manifestamos en nuestras costumbres, en nuestra sociedad y en nuestros vicios», nos dice otro autor también víctima de las psicobiografías (Proust, en *Contra Sainte-Beuve*), y saber cómo era Dodgson importa poco para comprender a Carroll. Él mismo dijo de sus escritos: «¡Mucho me temo no haber querido escribir nada más que disparates, pura y simplemente! Pero después de todo, ya se sabe bien, el sentido de las palabras va más allá del que quisimos darles, de forma tal que un libro entero significa bastante más de lo que creía su autor»².

En realidad, los símbolos psicoanalíticos que se descubren en *Alicia* no tienen tanta importancia para la comprensión de su significado como otro aspecto de la personalidad de Carroll que es, en cambio, la clave, la razón última de su estilo: su necesidad de evasión, de negación de la realidad.

¡Si fuera sólo eso!, dirán algunos pensando en que hay tantos que estamos en constante evasión. Conozco incluso a quienes se evaden escondiéndose en una editorial. Pero la peculiaridad de Carroll y la razón de su genialidad

estriban en la forma de su evasión, en la fórmula literaria particularmente significativa que él supo fabricar como vehículo de evasión y la inspiración inicial que supo encontrar en sus raíces para mantener el equilibrio con la realidad que negaba de forma tan radical.

Esta evasión estuvo motivada por un mundo infantil de gran intimidad familiar, a cuya fuerza contribuyó sin duda la concepción idealizada que de la infancia tenía la época, fomentando ya en su educación una tendencia evasiva. La precocidad de Carroll le valió descubrir, en ese período tan fecundo que puede ser la infancia, la manera de expresar literariamente el mundo irreal e incierto, a la par que poderosamente emotivo, que es el mundo del niño. Toda su vida posterior, así como toda su obra, está marcada por esa precocidad intelectual y expresiva: no pudo ya abandonar un mundo de cuya riqueza había quedado prendado, y su misma felicidad de expresión contribuía a mantener despiertas y operantes unas vivencias que habrían sido normalmente sustituidas por otras en el curso de una vida ordinaria.

Dodgson nunca supo superar el paso de la adolescencia. Su ingreso en la *public school* de Rugby fue muy penoso para él: «No puedo decir que haya guardado de mi estancia en Rugby el menor recuerdo agradable –escribe en sus cartas muchos años después– ni que ninguna consideración en absoluto pudiera persuadirme de volver a vivir esos tres años de nuevo». El método brutal y cruel del sistema inglés de las *public schools*, tan eficaz sin embargo para la formación de un cierto tipo de personalidad, chocó violentamente con el carácter sensible y sentimental de Dodgson. Nunca logró olvidar la época

extraordinariamente íntima del ambiente familiar que en sus doce primeros años formó con sus padres y hermanos. La muerte de su madre en 1851, precisamente el año en que ingresó en el colegio mayor de Christ Church en la Universidad de Oxford, significó para él un golpe durísimo. Y de la muerte del padre en 1868 escribió treinta años después: «Es la mayor desgracia que me haya sucedido jamás».

Desde su frustrada experiencia de Rugby, Dodgson manifestó cada vez más una imposibilidad para adaptarse al mundo adulto. Su matriculación en Oxford, su vocación religiosa, su paso por la enseñanza, son emprendidos con un entusiasmo cuya intensidad nos hace temer lo peor. Eran puertas que intentó abrir hacia el mundo de la realidad y que su carácter iba cerrando paulatinamente antes de poderlas franquear. Es particularmente conmovedor leer en su diario las páginas dedicadas a su fracaso como profesor. A los treinta años Dodgson se encontraba así ante un mundo que le estaba vedado. Su reacción ante las alternativas que le iba ofreciendo la vida manifiesta su dilema, y su solución fue la de mantenerse siempre distante de la realidad apetecida e imposible, evitando siempre el paso definitivo, la decisión irreversible que habría destruido la riqueza íntima de su mundo afectivo, que, por otro lado, no podía compartir.

En esa posición aislada y solitaria, su amistad con Alicia Liddell le ofreció temporalmente una vía de comunicación sentimental que le mantuvo espiritualmente vivo durante varios años y le inspiró una fórmula literaria de intuitiva profundidad por la que pudo expresar su fondo emotivo.

Pero la relación afectiva con Alicia Liddell no tiene tanta importancia como su significado: no fue nunca una relación real con una niña real, sino el comienzo de una evidente tendencia a mantener viva, más allá de sus límites temporales, una situación irreal, la de su propia infancia. La Alicia de carne y hueso no le servía para eso. Lo importante para Dodgson era la conjuración del sueño, de un mundo en el que lo irreal le permitiese encontrar la fuerza de unas emociones que no lograba canalizar en el mundo real. Para lograrlo podría haber seguido el camino de las quimeras y de las alucinaciones, como hicieron otros en esa misma época, por ejemplo Quincey; o su agresividad contra el mundo real podría haberse manifestado simplemente a través del disparate, como hizo Lear unos años antes. La genialidad de Dodgson consistió en buscar ese mundo imaginario y ese ensueño afectivo precisamente en el mundo profundo, desconocido e intenso de la infancia, época en la que aún reina la incertidumbre respecto a la realidad mientras los sentimientos alcanzan una fuerza más intensa que en ningún otro momento de la vida, salvo quizá la muerte.

Su penetración del mundo de la infancia fue genial. Le ofreció una fórmula maravillosamente eficaz para lo que buscaba a ciegas desde su adolescencia más temprana, y su esfuerzo por introducirse en ese mundo mágico le permitió comprender la mentalidad infantil de una manera que hasta los descubrimientos psicoanalíticos de nuestros días no ha sido repetida: frente a la concepción adulta de su tiempo, y aun del nuestro, que ve en el niño un embrión imperfecto que no es casi nada hasta que se transforme en adulto, Carroll reveló la riqueza profunda

y variada del mundo del niño, su manera de ver las cosas, siempre incierta, más allá de leyes lógicas y estructuras conceptuales, genialmente intuitiva en su esfuerzo por controlar emociones de fuerza destructiva. Hoy en día todo esto nos parece más natural, pero basta comparar la personalidad de Alicia con la de otros niños que aparecen en la literatura de la época de Carroll para comprender lo revolucionario de su visión. Alicia Liddell, y las numerosas niñas que la siguieron en el interés de Dodgson, no eran más que ventanas abiertas hacia ese mundo que pocos adultos intuyen y que él, Carroll, contemplaba gozoso, enriqueciendo y recreando el suyo propio, del que nunca quiso partir.

La fiel reproducción del mundo de nuestra infancia que leemos en ambas *Alicias* es una de las razones de su hipnótico atractivo. Despierta en nosotros las sombras sordas e informes de un mundo que fue de la mayor importancia y que, sin embargo, yace como oculto y olvidado por nuestra conciencia adulta. Al leer *Alicia* sentimos como si ese torrente profundo volviera a fluir, misterioso y arrollador.

Por eso los disparates, el *nonsense* de Carroll es tan superior al de Lear. Los *limericks* son graciosos, a veces con intuiciones lingüísticas geniales, pero su conjunto es un juego inocente comparado con la otra obra llena de intención y de sentido de Lewis Carroll.

Al aunar el mundo de sus sueños con el mundo de la infancia, Carroll no sólo puso en práctica una fórmula tan singular de vida, sino que dio con una fórmula literaria que constituye la genialidad de su obra, lo que verdaderamente ha

ejercido una influencia decisiva en la literatura moderna. Porque junto a las intuiciones certeras del mundo del niño está la comprensión genial del significado mágico y primigenio de la palabra.

Nuestra civilización ha perdido reverencia y respeto por la magia de la palabra. El enorme esfuerzo de nuestra cultura por estructurar conceptualmente la realidad según unas leyes lógicas, universalmente definidas y aplicables, ha cortado de raíz el flujo mágico que tenía la realidad objetiva para el hombre primitivo. La causalidad lo explica todo, lo inventa si no existe y se basta por sí misma para la fabricación de un mundo estructurado en generalizaciones bajo el principio estricto del raciocinio y del dominio de las pasiones. En su asombrosa voluntad de comprender y de construir, la civilización occidental ha cerrado sus ojos a las dimensiones incomprensibles de la realidad, condenadas al limbo —a veces inquietante— de lo inaceptable. Ha perdido su infancia. Sólo el arte ofrece al hombre civilizado la arcana intuición de su existencia, y sólo en momentos de grave crisis surgen del fondo primitivo del hombre civilizado los ramalazos mágicos del mundo perdido, el terror de la noche, la angustia del infinito, el misterio del otro, la fuerza incontrolable, destructora y suicida de la emoción desatada...

En nuestra civilización la palabra no es más que una estructura conceptual. Es un mero instrumento del que nos servimos para el cálculo y la comunicación más elemental. Está separada de la realidad precisamente por el esfuerzo abstrayente del que la define y la necesidad de un sistema formalmente lógico que integre el concepto en el mecanismo de la generalización, para así ir

formando los monumentos de interrelación conceptual que son las «ciencias». Rara vez, sin embargo, nos damos cuenta del empobrecimiento extraordinario que sufre la palabra en un sistema de esta naturaleza. El origen arcano de la fonética, la profundidad de las raíces etimológicas en la formación del concepto, escapa a nuestra comprensión, y las peculiaridades extrañas y aparentemente caprichosas del lenguaje son clasificadas en el lugar seguro de las «excepciones». El espíritu oculto de los idiomas es privilegio de los poetas³.

Pero en el mundo primitivo la palabra fue siempre mágica. No era la realidad la que dictaba el concepto; éste no existe donde no hay más que imágenes. La palabra crea la realidad, determina su existencia al introducir una comprensión que aísla de un tajo a toda una porción del mundo exterior; capta las cosas como quiere el que las pronuncia. En el lenguaje primitivo hay una voluntad más que un intelecto. Quien se expresa la está ejerciendo, creando o destruyendo todo un mundo de imágenes inciertas. Por eso la palabra es peligrosa, irreverente, blasfema...

En su lucha contra la realidad, Carroll se manifiesta agresivamente contra la univocidad del lenguaje y contra su estructura arbitrariamente lógica. Su reversión profunda y auténtica dentro del mundo de la infancia le valió el descubrimiento de la magia de la palabra; y al reproducir lo que pasa por la mente de un niño, nos reveló el sentido profundo de la expresión, llena de biológico misterio.

Estoy seguro de que a muchos todo esto les parecerá demasiado: ¿no sería más exacto decir que los graciosos

disparates de Carroll no son más que unos ingeniosos juegos de palabras? Lo que pasa es que lo que aterraría a un hombre primitivo a nosotros sólo nos hace sonreír... pero también soñar.

El problema de Carroll, sin embargo, es que en su búsqueda del sueño estaba negando la vida. Al principio su fórmula fue maravillosamente eficaz. Nos sentimos arrollados por el éxito de su evasión en el *País de las Maravillas*. Pero la fórmula es extraordinariamente limitada. El divorcio entre su mundo afectivo y literario y su vida real se hace sentir cada vez con mayor claridad en su diario, y por ello mismo su fórmula literaria perdía la gracia profunda e intuitiva de su espontaneidad.

Dodgson no cambió de vida; siguió gozándose en su genial penetración del mundo infantil, continuando sistemáticamente sus relaciones personales con las Alicias reales. Pero su gozo estaba ya empañado por la conciencia de su situación, y le ganaba la melancolía de su fracaso.

El empobrecimiento de su fórmula literaria se puede apreciar a lo largo de su obra, comenzando ya en *A través del espejo*. Inicialmente no parece así, pues la habilidad lúdica de Carroll, ya manifiesta de manera abundante en el *País de las Maravillas*, llega al paroxismo en el *Espejo*. Baste señalar que cada capítulo de la continuación de *Alicia* representa una jugada de ajedrez y que los personajes se ciñen rigurosamente a las leyes del juego sin que ello obligue al autor a abandonar una narración independiente y sin merma de los valores caracterológicos de sus personajes. Es más, en *A través del espejo* aparecen juegos lingüísticos, parodias y disparates en

calidad y cantidad considerablemente superior a lo que nos anticipó en el *País de las Maravillas*. Tanto es así que los disparates poéticos realmente conocidos y citados hasta la saciedad pertenecen en su mayoría a esta segunda parte, que está así más identificada con *Alicia* en la mente de los adultos que la primera. Igualmente sucede con los personajes más famosos de *Alicia*: los caracteres carrollianos que más se manejan en la conversación, en las citas tan frecuentes y en los comentarios eruditos sobre el significado de *Alicia* proceden principalmente, salvo algunas excepciones notables, de *A través del espejo*. Los caracteres del *País de las Maravillas*, a pesar de todo su encanto, no son tan arquetipos del disparate como los del *Espejo*; pertenecen más bien al mundo de los cuentos infantiles y, en efecto, tienen para los niños un valor mucho mayor que para los adultos. Por el contrario, *A través del espejo* es demasiado intelectual para la mentalidad infantil, y su lectura les aburre tanto como les encanta el *País de las Maravillas*. En cambio, los adultos leen el *País* con bastante desconcierto, pero salen muy seguros de sí mismos y de lo mucho que les ha gustado Carroll después de leer el *Espejo*.

Y es que no en balde pasaron casi diez años entre la composición de ambas obras. El *País de las Maravillas* fue prácticamente escrito en 1862, cuando Carroll tenía treinta años y apenas si había iniciado el tipo de vida que continuaría ya de manera irremisible hasta su tumba. No había superado aún las ilusiones que acompañan al inicio de toda fórmula de vida, de una manera de vivir, de ver las cosas y de resolver los problemas sentimentales. Pero con el paso de los años esta fórmula fue perdiendo

sus efectos. *A través del espejo* fue un intento de mantener vivo el complejo sentimental que le había inspirado su curiosa e íntima relación afectiva con Alicia Liddell: una fórmula de evasión para volver al mundo feliz de su infancia que no hubiese querido nunca dejar. Casi diez años después, sin embargo, la irrealidad de este mecanismo se va imponiendo lentamente y va cegando las fuentes de su inspiración literaria. *A través del espejo*, en el que todos los recursos literarios del *País de las Maravillas* aparecen desarrollados al máximo, es, a pesar de ello, una estructura sentimentalmente vacía cuyos resortes Carroll ha de encontrar en su propio ingenio más que en la espontaneidad de su imaginación afectiva. Se perciben oscuramente a lo largo de esta segunda parte de *Alicia*, bajo la riqueza de sus recursos literarios, una melancolía y una desesperanza sombría que entristecen al que las llega a percibir, pues Carroll no quiso que salieran a relucir:

y aunque la sombra de un suspiro
quizá lata a lo largo de esta historia
añorando esos «alegres días de un estío de antaño»
y el recuerdo desvanecido de un verano ya pasado...
no ajará con su infeliz aliento
la gracia encantada de nuestro cuento.

(Poema introductorio.)

Incluso el mecanismo onírico de *A través del espejo* denota en cierto modo la evolución sufrida. En *El País de las Maravillas* el sueño llega y se mantiene sin dificultad. Ahora, en cambio, es como si a Alicia le costase comenzar