

Tranquila, sólo es un sueño Alicia

Alice in Wonderland | Tim Burton | 2010

Diego Letzen*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 11/10/2014; aceptado: 21 /10/2014

Resumen

Un sueño perturbador narrado por la pluma de Lewis Carroll se convierte en las manos de Tim Burton, en una pesadilla y luego en una aventura regular sometida al cumplimiento estricto de todas las características del género. ¿Cuál es el mecanismo por el cual la perturbadora obra original se convirtió en una tradicional aventura fantástica? En este pequeño ensayo intento mostrar que hay en la película un desplazamiento hacia un lenguaje onírico, fantástico; en detrimento del lenguaje lógico de la obra original, restringiendo el elemento central sobre el que estructuró Carroll un tipo muy sofisticado de sátira empleado para ridiculizar algunos de los incómodos mecanismos de la racionalidad humana, del lenguaje y de la sociedad.

Palabras claves: Lógica | racionalidad | onírico | Lewis Carroll | Tim Burton |

Relax, it's just a dream Alice

Abstract

A disturbing dream narrated by Lewis Carroll becomes by hands of Tim Burton, in a nightmare and then on a regular adventure subject to strict compliance with all the features of the genre. What is this mechanism by which the disturbing original work becomes a traditional fantastic adventure? In this short essay I attempt to show that there is a shift towards a fantastic, dreamlike language in detriment of the logical language of the original work and that in doing so, neglects the central element on which Carroll structured a sophisticated type of satire used to ridicule some of the cumbersome mechanisms of human rationality, language and society.

Keywords: Logic | rationality | dream | Lewis Carroll | Tim Burton |

1. Sólo es un sueño Alicia

Una nena atormentada por pesadillas interrumpe una reunión de hombres de negocios buscando a su padre. La primera escena de la película *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Burton, 2010) pone el marco de lo que será el desarrollo de esta aventura inspirada en los libros *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, ambos de Lewis Carroll (1865, 1871 [2000]).

Alicia, una niña de 7 años, si nos guiamos por el primer libro de Carroll, ha vivido una experiencia singular en un mundo subterráneo y los recuerdos de esos eventos, en forma de pesadillas, son compartidos y mitigados por su padre, un

aventurero e imaginativo hombre de negocios, a quien ella se encuentra estrechamente vinculada. “— Charles, veo que al fin has perdido la razón. Ese invento es imposible.” Le señalan los socios al padre de la niña en la primera escena (*Alice in Wonderland*, Burton, 2010) vinculando lo imposible con perder la razón y ambas cosas al padre de Alicia. La escena siguiente muestra el vínculo entre Alicia y su padre del que estamos hablando:

—¿La pesadilla otra vez?

—Voy cayendo por un agujero oscuro. Luego, veo criaturas extrañas.

—¿Qué clase de criaturas?

—Pues un pájaro dodo, un conejo con traje. Y un gato sonriente.

* dletzen@gmail.com

—No sabía que los gatos podían sonreír.
 —Tampoco yo.
 —¿Tú crees que ya perdí la cabeza?
 —Me temo que sí. Estás loca, demente. Chiflada. Pero te diré un secreto: las mejores personas lo están. Sólo es un sueño Alicia.

La nueva aventura de Alicia, el tema de la película de Burton, se desarrolla 13 años más tarde, cuando la niña se apresta a cumplir los 20 años. En esta oportunidad Alicia, ya devenida mujer, muerto el padre, regresa al hoyo de la conejera escapando de una pesadilla que la acosa despierta: se encuentra rodeada de mujeres especulativas y prácticas, que la presionan para que acepte la propuesta de matrimonio por conveniencia de un odioso muchacho que no comparte el estilo de pensamiento que Alicia ha heredado de su padre:

—¿En qué estas pensando?
 —Me preguntaba qué se sentiría volar.
 —¿Por qué pierdes tu tiempo pensando en algo imposible?
 —¿Qué tiene de malo? Mi padre decía que a veces él pensaba en seis cosas imposibles antes del desayuno.



Los libros de Carroll, como la película de Burton comparten un movimiento que va más allá de lo fantástico y se asocia con el sinsentido. En las obras de Carroll, se empareja según la caracterización clásica ya de Deleuze en el primer párrafo del prólogo de *Lógica del sentido* “un contenido psicoanalítico profundo, un formalismo lógico y lingüístico ejemplar. Y más allá del placer actual algo diferente, un juego del sentido y el sinsentido, un caoscosmos” (Deleuze, 1969 [2005], p. 6). Deleuze reconoce en la escenificación de las paradojas del sentido uno de los aspectos más interesante de la obra de Carroll. No es de extrañar entonces, que la apropiación de dicha obra en su versión cinematográfica por parte de un director especializado en sueños y pesadillas y su relación con la psicología de los personajes despierte nuestro interés.

Creo que un eje articulador para considerar la película, es tomar la pregunta: ¿Qué significa que algo sea imposible?

Lo imposible aparece como un componente central de la película, una especie de clave de bóveda que permitirá incluso su resolución y también como un elemento unificador de la película con los libros de Carroll que la inspiraron. Una tradición filosófica, muy arraigada en el sentido común, asocia lo imposible con aquello que no puede ser pensado, concebido, creído. Lo imposible se opone entonces a lo más inmediato a nuestra experiencia: lo posible.

Lo posible y lo imposible, en términos lógicos, son modalidades; una afirmación cambia al añadirle una modalidad. No es lo mismo decir “Tim Burton hace buenas películas” que decir “Es posible que Tim Burton haga buenas películas” o “es imposible que Tim Burton haga buenas películas”. En este último caso lo expresado es que lo afirmado en la primera oración no puede darse. En lo que se conoce como semántica de mundos posibles, lo que es posible corresponde a aquello que intuitivamente se entendería como una manera en que las cosas —el mundo— podrían ser y de la misma manera, lo imposible es aquello que no se corresponde con ninguna forma en que las cosas podrían ser.

Esta combinación nos hace entender en parte el alcance de aquello que es imposible: es aquello para lo que no hay algo posible. Si al padre de Alicia, sus socios le dicen es imposible “comerciar con Sumatra” podemos ver que, por más difícil que llegue a ser, es posible imaginar alguna forma de “comerciar con Sumatra”; no es algo realmente imposible.

Revisemos ahora la lista de cosas imposibles que encontró Alicia en la aventura de Burton y que le permiten triunfar al final: “Seis cosas imposibles: Una, hay una poción que puede encogerme. Dos, existe una que me hace crecer. Tres, los animales pueden hablar. Cuatro, los gatos pueden desaparecer. Cinco, hay un país de las maravillas. Seis, voy a matar al Jabberwocky”.

Una poción que pueda encoger a la gente es sin duda algo muy extraño, totalmente opuesto a lo que sabemos del cuerpo humano y de pociones, pero podría ser que lo que sabemos al respecto también este mal. En cualquier caso, aunque extraño, no parece imposible. Parece, sin dudas, algo extremo pero puedo imaginar un mundo en el que sea posible encoger a la gente. Lo mismo puede decirse del pastel que hace crecer. Lejos de ser algo imposible representan ideas bastante recurrentes en las obras de ficción y en la especulación científica. Un asunto, en su justa medida —si es que cabe aquí la expresión— de interés de la medicina o la física relativista por ejemplo.



Que los animales puedan hablar ¿es imposible? Nos resulta bien posible, con lo que sabemos de algunos animales, no sólo admitir que puedan hablar, como sucede con algunos pájaros por ejemplo, sino que tengan lenguaje. Gran cantidad de bibliografía apoya, al menos, la discusión sobre el tema del lenguaje en los animales lo que sitúa este tema muy lejos de algo imposible. Otro tanto sucede con que los gatos puedan desaparecer a voluntad, está bien, puedo admitir que es una idea rara, el concepto de gato que tenemos, al igual que sucede con el de animal, no parecen muy compatible con tales actividades, pero no por ello llegan a ser realmente imposibilidades en sentido fuerte. Para poder admitirlas como imposibilidades, sin dudas, debemos estar pensando en casos muy especiales.

Hay un país de las maravillas. ¿Qué significa eso? “País de las maravillas” puede funcionar como el nombre de un lugar o como una descripción. En cualquier caso y para no entrar en más detalles, depende de qué lleve ese nombre o cómo describa ese lugar. Si lo hago como el lugar donde estas cosas suceden, su posibilidad estará supeditada a la posibilidad de que estas cosas sucedan conjuntamente. Ilustremos esto con la última “imposibilidad”.

Voy a matar al Jabberwocky. ¿Qué es un Jabberwocky? ¿Es una criatura mortal? Imaginemos que no lo es, que es inmortal. Imaginemos ahora que la espada Vorpal es, como su nombre lo sugiere, mortal, es decir que aquello que toca, se desvanece y muere (*vanish and mortal*).

¿Qué sucede cuando la espada Vorpal ataca al Jabberwocky? ¿Qué sucede cuando una espada que mata lo que ataca, ataca al Jabberwocky que es inmortal?

La respuesta es muy sencilla: Lo mata.

Lo mata o no, no lo mata. En el encuentro o bien la espada mata a la bestia, como sucede en la película —y entonces no era cierto que el Jabberwocky era inmortal—

o no lo hace —en cuyo caso no es cierto que la espada sea mortal—. Pero tal como habían sido definidos, esos dos objetos no pueden coexistir en un mundo. Es imposible que esos objetos, con esas propiedades, se encuentren juntos en un mundo. Puedo imaginar un mundo donde la espada mate al Jabberwocky, eso no es imposible, lo que no puedo imaginar es un mundo en el que se mate al Jabberwocky inmortal. La razón de esta limitación tan radical, una verdadera imposibilidad, no tiene que ver con la biología o la constitución física del agresor o las condiciones del clima. El origen de las verdaderas imposibilidades reside en la coexistencia de aquellas cosas o situaciones que son incompatibles, pero son incompatibles por lo que expresan, por su significado.

2. Es cuestión de lógica

Del otro lado de la moneda de lo posible y lo imposible, está lo necesario. Aquello que no importa de lo que se trate o me imagine, siempre sucederá.

En la primera parte de la película mientras se muestra el baile en los jardines de una mansión, aparece la primera escena ligeramente disruptiva de la película: Un par de mellizas que evocan a Tweedledee y Tweedledum mantienen un fugaz diálogo con Alicia adelantándole el motivo del evento:

- Tenemos un secreto que contarte.
- Si van a contarme ya no será secreto.
- No deberíamos.
- Ya decidimos que sí.
- Ya no se va a sorprender.
- ¿Te vas a sorprender?
- No si van a decirme.

“Si me cuentan el secreto ya no es un secreto”, “si me dicen la sorpresa, ya no va a sorprenderme” alecciona Alicia a las mellizas. Cuando encuentra en el mundo subterráneo a Tweedledee y Tweedledum:

- Lo sería si lo fuera, pero si no es no es.
- Pero si lo fuera podría serlo.
- Pero si no lo es.

Si fuera Alicia, podría serlo y lo sería. Pero si no es, no es.

Como lo expresa Carroll: “—Al revés —continuó Patachún—: si fuera así, podría ser; y si lo fuera, sería; pero como no lo es, no es. Es cuestión de lógica.” (Carroll, 1998, p. 216). Pasaje que recuerda la definición de verdad

de Aristóteles: Decir de lo que es que es y de lo que no es, que no es, es lo verdadero (Aristóteles, *Metafísica* [1990], T, 7, 1011 b 26-8).

Hay tanto en la película como en los libros de Carroll un trasfondo de sinsentido, casi surrealista, propio de lo onírico. Seres fabulosos, animales y plantas que hablan, la mayoría de las cosas listadas en las seis cosas imposibles que se mencionan al final de la película. Pero a diferencia de lo que ocurre con la película de Burton, nada de eso es lo específico de los libros de Carroll. Mientras Burton hace de lo fabuloso un medio para narrar una aventura fantástica, Carroll lo emplea como substrato para mostrar la trama más cerrada de la racionalidad, la de la necesidad lógica.

Es cuestión de lógica, sentencia uno de los mellizos, en el párrafo antes analizado. Ese es el tema de los libros que narran las aventuras de Alicia: Lo que es necesario, por sobre lo posible y lo imposible. Así aparecen desplegados en los libros de Carroll los conceptos de tautología:

—¿Te importaría decirme, por favor, qué dirección debo tomar desde aquí?
—Eso depende en gran medida de adónde quieres ir —dijo el Gato.
—No me importa mucho adónde... —dijo Alicia.
—Entonces, da igual la dirección —dijo el Gato.
—... con tal de que llegue a alguna parte —añadió Alicia a modo de explicación.
—¡Ah!, ten la seguridad de que llegarás —dijo el Gato—, si andas lo bastante.
Alicia comprendió que eso era innegable. (Carroll, 1998, p. 85).

También podemos ver el famoso principio lógico de tercero excluido, cuando el Caballero Blanco, al final de *A través del espejo*, explica a Alicia refiriéndose a la canción que quiere cantarle:

Es larga —dijo el Caballero—, pero muy, muy bonita. Todos los que me la oyen cantar... o se les llenan los ojos de lágrimas, o...
—¿O qué? —preguntó Alicia, ya que el Caballero se había quedado callado de repente.
—O no, claro. (Carroll, 1998, p. 287)

El tercero excluido impone para cualquier oración que, es verdadera o falsa, y no cabe una tercera alternativa. Esto es necesariamente así, la canción hace que se llenen los ojos de lágrimas o no hace que se llenen los ojos de lágrimas, pero decir esto no nos informa nada de la canción. Como afirmar que ahora llueve o no llueve no nos advierte sobre llevar paraguas o dejar de hacerlo.

También aparecen razonamientos más complejos, al modo de silogismos del Gato de Chesire:

—Pero yo no quiero andar entre locos —comentó Alicia.
—¡Ah, eso es algo que no puedes evitar! —Dijo el Gato—; aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tú estás loca.
—¿Cómo sabes que yo estoy loca? —dijo Alicia.
—Tienes que estarlo —dijo el Gato—; de lo contrario no habrías venido aquí.
Alicia no creía que eso probará nada; sin embargo, continuó:
—¿Y cómo sabes que estás loco tú?
—Para empezar —dijo el Gato—, un perro no está loco.
¿Estás de acuerdo en eso?
—Supongo que sí —dijo Alicia.
—Bien —continuó el Gato—: vemos que el perro gruñe cuando está enfadado, y que meneo la cola cuando está contento. Pues bien, yo gruño cuando estoy contento y meneo la cola cuando estoy enfadado. Por tanto, estoy loco.
—Yo a eso lo llamo ronronear, no gruñir —dijo Alicia.
—Llámalo como quieras —dijo el Gato—.
(Carroll, 1998, p. 86).

Y los que ocurren en la “merienda de locos”, a modo de ejemplo:

—Toma un poco más de té —le dijo la Liebre de Marzo a Alicia, muy seria.
—Todavía no he tomado nada —replicó Alicia en tono ofendido—, así que no puedo tomar más.
—Dirás que no puedes tomar menos —terció el Sombreroero—: es muy fácil tomar más que nada. (Carroll, 1998, p. 96).

Los juegos lógicos abundan en la obra de Carroll y constituyen una de las pocas cosas que la estructuran, por ejemplo, sobre el uso de nombres y niveles de lenguaje:

Y prosigue el Caballero:
El nombre de la canción se llama “Ojos de abadejo”.
—¡Ah, conque ése es el nombre de la canción, eh? —dijo Alicia, tratando de poner interés.
—No; no comprendes —dijo el Caballero, con expresión algo contrariada—. Eso es como se llama el nombre. Pero el nombre en realidad es “Un viejo viejo”.
—Entonces, ¿qué debía haber dicho yo, “Así es como se llama la canción”? —rectificó Alicia.
—No, de ninguna manera: ¡eso es otra cosa completamente distinta! La canción se llama “Medios y Maneras”; ¡pero eso sólo es como se llama!
—Bueno, entonces, ¿cuál es la canción? —dijo Alicia, que ya estaba completamente hecha un lío.
—A eso iba —dijo el Caballero—. *La canción en realidad es: «En una cerca vi»; y la música es invención mía.* (Carroll, 1998, p. 287).

Carroll distingue aquí entre cosas, nombres de cosas, y nombres de nombres de cosas. La canción es “En una cerca vi”, se llama “Medios y maneras”; el nombre de la canción es “Un viejo viejo”; y el nombre se llama “Ojos de abadejo”. Una versión muy sencilla de esto podemos ver en la película cuando Alicia es presentada a la oruga azul que le pregunta:

—¿Quién eres tú?
 —¿Absolom? (pregunta Alicia a modo de respuesta)
 —Tú no eres Absolom, yo soy Absolom. La pregunta es
 ¿Quién eres tú?

Lo que ilustra una propiedad de los nombres en los lenguajes formales, que solo pueden referirse a un objeto, propiedad que no tienen los nombres en el lenguaje natural.

La manipulación que hace Carroll del lenguaje no se limita sólo a los conceptos lógicos, extendiéndose al lenguaje como sistema de significados, que ordena nuestra realidad. Los juegos de palabras tomando las palabras o expresiones en sus distintas acepciones o por su similitud de sonido. Por ejemplo en la “Merienda de locos”, el sombrero le informa a Alicia: “Todavía estamos tomando el té y esto es porque me he visto obligado a matar el tiempo esperando que regreses. El tiempo se ofendió y se detuvo del todo.” (*Alice in Wonderland*, Burton, 2010). Efectivamente un juego similar a este aparece en el libro de Carroll. Allí el sombrero le informa a Alicia que en el gran concierto que dio la Reina de Corazones, donde él tenía que cantar “¡Tiembla, tiembla, murcielaguito!”...

—Bueno, pues apenas había terminado la primera estrofa —
 dijo el Sombrero—, cuando chilló la Reina: “¡Está matando
 el tiempo! ¡Que le corten la cabeza!”.
 —¡Qué crueldad! —exclamó Alicia.
 —Y desde entonces —prosiguió el Sombrero con tristeza—,
 ¡no quiere hacer lo que le pido! Ahora siempre son las seis.
 (Carroll, 1998, pp. 94-95)

“Matar el tiempo” es una expresión que en inglés se utiliza para expresar llevar mal el compás de la canción.

Otros de los recursos a los que apela Carroll y que están presentes en la película son las palabras maleta (*malelabras*) como por ejemplo: (*Frabjuloso*) referido al día en que la Reina Blanca recuperaría la corona (fabuloso y lujoso) y la profusión de parodias de poemas y canciones para niños, que eran populares en esa época.

3. La pesadilla de la racionalidad

Aunque todos estos recursos están mínimamente presentes en la película de Burton, la comparación con los textos de Carroll e incluso con la versión animada de Disney de 1951 (*Alice in Wonderland*, Geronimi, Jackson & Luske, 1951) nos muestra que el director prefirió utilizar los elementos oníricos, que en la obra original dan soporte a los juegos con el lenguaje, para sostener

la trama de aventura en la que se organiza la película de Burton, en detrimento de los elementos lógicos y los juegos de sentido. Este componente épico, que permite ver la película como una película de aventuras —bastante corriente en este aspecto— está prácticamente ausente —excepto por la partida de ajedrez de *A través del espejo*— en los libros originales. Establecido esto, no podemos dejar de preguntarnos ¿por qué esa diferencia? ¿Por qué hacer una película sobre un libro, diluyendo precisamente lo que el libro tiene de específico o particular? ¿Qué es eso tan especial, tan divertido, que Carroll quería mostrar y Burton no?

Mi hipótesis es que Carroll revela a sus lectores, a los niños, la estructura oculta de los engranajes del lenguaje. Si esto es así, es descarado, obscuro. ¿Qué muestra? Muestra los bordes, las vallas, las fronteras. Lo que da forma, y contiene. El propósito de la obra de Carroll es mostrar la falta de sentido de algo mucho más cotidiano y presente que seres extraños o situaciones fantásticas, la falta de sentido de aquello que socialmente da sentido a la realidad: el lenguaje.

La lógica representa la estructura de los conceptos, las oraciones, los argumentos, las parodias de los contenidos escolares. Lo que pone en escena Carroll no son elementos lógicos deformados, paradojas, sinsentidos. Son los propios recursos formales del lenguaje los que nos divierten por la forma en que están expuestos. Otros elementos abonan en menor medida la misma tesis: la falta de moral de la historia, la burla de los contenidos escolares y la gran cantidad de referencias a elementos violentos, muertes, etc.

La función ideológica del lenguaje es la perversión de mostrar ese sistema de reglas como algo divertido pero también como algo inevitable, necesario, a lo que debemos someternos.

¿Por qué Burton no muestra eso en la película? No puedo evitar pensar que hay cierta perversión, al menos en el sentido usual del término, en lo que hace Carroll, en mostrar como si fuera algo divertido pero también ineludible, necesario, el sistema de reglas de sentido al que los niños se están incorporando. El lenguaje, las reglas, funcionan para controlar, tienen una función ideológica. La racionalidad que sostiene nuestras prácticas lingüísticas, lo que les da sentido y por ende sentido a la realidad, esa racionalidad a la que los niños deben incorporarse es, ella misma, carente de sentido. Carroll nos muestra al mismo tiempo lo ridículo y lo necesario de lo cotidiano. Hay en la lógica una locura igual o peor que la que aparece en los sueños.

El poema del Jabberwock, paradójicamente elegido por Burton para estructurar los elementos de la aventura, es un

buen ejemplo de lo que queremos mostrar en Carroll: “En cierto modo, parece llenarme la cabeza de ideas..., ¡sólo que no sé exactamente cuáles son! Sin embargo, *alguien* mata *algo*: en todo caso, eso está claro.” dice Alicia cuando lo lee al poco tiempo de ingresar en “la casa del espejo” (Carroll, 1998, pp.184-185)

Pensar en las aventuras de Alicia como sólo un sueño, una aventura y despojarlas de su contenido lógico riguroso, parece entonces una opción piadosa pensando en consumidores infantiles de la película. Parece preferible en la versión de Burton someter a los niños a los encantos de la irracionalidad antes que a las pesadillas de la más pura racionalidad.

Referencias

Aristóteles, (1990) *Aristotelus Ta meta ta physika*. Versión española de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.

Deleuze, G. (2005) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Carroll, L. y Gardner, M. (1998). *The annotated Alice: Alice's adventures in Wonderland and Through the looking glass*. New York: Wings Books. Versión en español de Torres, O. (1998). *Alicia anotada: Alicia en el país de las maravillas & A través del espejo*. Madrid, España: Akal.

Carroll, L. (1997). *Alicia en el país de las Maravillas: A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Edición comentada por Garrido, M. Madrid: Cátedra.