

**UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA LÓGICA *QUEER*
Y POSHUMANISTA DE LOS DISPARATES MICROLITERARIOS
DE EDWARD LEAR, LEWIS CARROLL Y LAURA HOWE RICHARDS¹**

A SEMIOTIC APPROACH TO THE QUEER AND POSTHUMAN LOGIC
OF EDWARD LEAR, LEWIS CARROLL AND LAURA HOWE RICHARDS'
MICRO-LITERARY NONSENSE

Asunción LÓPEZ-VARELA
Universidad Complutense de Madrid
alopezva@ucm.es

Resumen: La denominada *literatura sinsentido* tuvo especial relevancia en el siglo XIX. En el marco del debate evolucionista, la *literary nonsense* victoriana comienza a plantear problemas en torno a la clasificación de las entidades del mundo, y no solo las especies botánicas y animales. Se produce un regreso a los seres híbridos y extraños, y el término *queer* comienza a aparecer como marca de alteridad. Aunque los textos cumplían un propósito mixto de divertimento educativo, tenían con frecuencia un trasfondo transgresor, incorporando aspectos oscuros que contradecían de manera indirecta las ideas establecidas, ocultándose así de la censura. Bajo la apariencia de textos infantiles, los mensajes ocultos en el sinsentido literario cuestionaban las categorías taxonómicas que dividían las especies, aprovechando también para plantear cuestiones de género, como ocurre en los tres casos que explora este artículo.

Palabras clave: Edward Lear. Lewis Carroll. Laura Howe Richards. Intermedialidad. *Queer*. Posthumanismo. Semiótica.

Abstract: The so-called *nonsense literature* had special relevance in the 19th Century. Within the framework of the evolutionary debate, Victorian literary nonsense begins to raise problems regarding the classification of entities in the world, and not only botanical and animal species. There is a return to the hybrid and the strange, and the term *queer* begins to appear as a mark of otherness. Although the texts fulfilled a mixed purpose of educational entertainment, they frequently had a transgressive background, incorporating dark aspects that indirectly contested established ideas, hiding themselves from censorship. Under the guise of children's texts, the hidden messages in nonsense literature

¹ Este trabajo se ha desarrollado dentro del grupo de investigación "Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto - visual en la red" (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02). Y forma parte de la RED de la Comunidad de Madrid "Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural AGLAYA" (H2019/HUM-5714 RED), financiada por el Fondo Social Europeo. Las imágenes que acompañan el artículo están libres de derechos.

questioned the taxonomic categories that divided the species, also taking the opportunity to raise gender issues, as it happens in the three cases explored in this article.

Keywords: Edward Lear. Lewis Carroll. Laura Howe Richards. Intermediality. Queer. Posthumanism. Semiotics.

1. INTRODUCCIÓN

La denominada *literatura sinsentido* (*nonsense literature* en inglés), tuvo especial relevancia en el siglo XIX, influyendo posteriormente en las creaciones artísticas de las vanguardias, en particular del surrealismo y el dadaísmo, y también en el Mash-up Art del Pop de mediados del siglo XX. Vinculados a la tradición popular oral, estos microtextos victorianos comenzaron a incorporar efectos musicales, juegos de palabras, además de ilustraciones que añadían asociaciones visuales a conceptos análogos o contrapuestos. Los disparates micro-literarios se distanciaron así de las meras fábulas, aunque continuaron teniendo como protagonistas entidades no humanas, tales como animales, seres mitológicos, o plantas. En el marco del debate evolucionista, la *nonsense literature* victoriana comienza a plantear problemas en torno a la clasificación de las entidades del mundo, y no solo las especies botánicas y animales. Se produce un regreso a los seres híbridos y extraños, como los que ya aparecían en las *Metamorfosis* de Ovidio. Aunque los textos cumplían un propósito mixto de divertimento educativo tenían con frecuencia también, un trasfondo transgresor, incorporando aspectos oscuros que lidiaban de manera indirecta con las ideas establecidas y con la censura. Bajo la apariencia de textos infantiles, los mensajes cuestionaban las categorías taxonómicas que dividían las especies, aprovechando también para plantear cuestiones de género, como ocurre en los tres casos que explora este artículo.

El sinsentido literario es una categorización amplia que se refiere a textos cortos, a veces rimados, que combinan elementos narrativos con sentido y otros que no lo tienen. Disfrazados en ocasiones de relatos infantiles con características adultas, estos microtextos presentan escenas incongruentes que suelen tener un trasfondo transgresor, y a veces obscuro, que no se percibe a primera vista. Este trabajo comienza con un breve recorrido histórico por los orígenes de estos textos, pasando a explorar tres ejemplos del contexto anglo-norteamericano: “Scroobious Pip” de Edward Lear, “Jabberwocky” de Lewis Carroll, y “My Griffin” de la norteamericana Laura Howe Richards.

Los orígenes de la literatura sinsentido no están claros. Es posible que se sitúen en la mitología griega a través de la figura de Momo, dios que personificaba el sarcasmo y era representado con la cara semi-cubierta por una máscara burlesca. En la *Teogonía*, Hesíodo lo describe como hijo de la Noche. Aparece también en dos de las fábulas de Esopo: la 124 titulada “Zeus, Prometeo, Atenea y Momo” y la 518 “Momo y los dioses”. A partir del siglo XV el personaje de Momo se vincula a la literatura emblemática y epigramática. En *Momo o el príncipe* (1446), inspirado en la fábula 124 de Esopo, León

Battista Alberti, célebre humanista-científico-arquitecto del Renacimiento italiano, despliega su ingenio para satirizar una amplia variedad de temas que abarcan desde la vida y la política de la corte a la crítica intelectual. Momo aparece también en el tratado *Spaccio della bestia trionfante (Expulsión de la bestia triunfante)* (1584) de Giordano Bruno, un libro de tintes esotéricos que, mediante diálogos alegóricos, presenta las deliberaciones de los dioses griegos para desterrar de los cielos a planetas a los que acusa de corrupción en sus instituciones sociales y religiosas.

Para otros autores, los orígenes del sinsentido literario se deberían a una combinación de mitología, bestiario medieval y fábula. En Inglaterra se situarían en los relatos en torno al personaje de Mother Hubbard, que aparece, por ejemplo, en la sátira de Edmund Spenser de 1590 “Mother Hubberd’s Tale”. En Francia, los *Contes de ma Mère l’Oye* de Charles Perrault, traducidos al inglés como *Tales of Mother Goose*, habrían tenido características similares. En *The Origins of English Nonsense* (1997), Noel Malcolm rastrea los orígenes del sinsentido literario hasta mediados del siglo XV, en poetas como John Taylor y John Hoskyns, que habrían realizado mascaradas sinsentido en los *Inns of Court*, cuatro posadas localizadas en Londres (*Gray’s Inn, Lincoln’s Inn, Inner Inn, y Middle Temple*) que acogieron todo tipo de espectáculos en el marco de las visitas anuales de compañías profesionales de interpretación como la de Shakespeare. Otro ejemplo de mascarada es el *Coelum Britannicum* (1634) de Thomas Carew. En su papel del Loco o del Bufón, Momo tuvo también importancia en el teatro de William Shakespeare. El aparente sinsentido del Bufón se revela como una forma de conocimiento alternativa que critica la racionalidad impuesta por determinadas construcciones sociopolíticas pervertidas. Así ocurre por ejemplo en la tragedia *El rey Lear*, representada por primera vez en 1594.

En términos de morfología, sintaxis y semántica, a pesar de las protestas de Émile Cammaerts (1925) de no confundir el disparate con el epigrama, la sátira, los juegos de palabras, la parodia, el humor o los cuentos de hadas, el sinsentido literario puede tomar todas estas formas, incluyendo además las fábulas, las adivinanzas, los palíndromos e incluso algunos chistes. En *The Philosophy of Nonsense*, Jean-Jacques Lecercle afirma que el sinsentido ha sido visto como desorden; un mosaico de piezas de varios orígenes y diferentes materiales; como un cachivache construido a base de géneros literarios olvidados, de pedazos prestados y extorsionados a través de la parodia (1994: 195). En una palabra, el sinsentido tiene una naturaleza paradójica que parece situarse fuera de todo límite genérico. Es más fácil definirlo por lo que no es que por lo que es, escribe Wim Tigges en su estudio *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988: 89). Para otros autores, conlleva actividades artístico-literarias que dan forma al mundo desorganizándolo y reorganizándolo, a través de las cuales se usurpa el significado mediante inversiones lógicas, relaciones arbitrarias y contradicciones (Stewart, 1979: vii). Aunque se entrecruza con otras categorías artístico-literarias como lo fantástico, posiblemente la particularidad del sinsentido radica en el tratamiento humorístico y en la presentación de incongruencias y circunstancias imposibles y absurdas que Tigges

describe como una tensión perfecta entre sentido y la ausencia de sentido (1988: 4). Por su parte, en su estudio *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Susan Stewart se refiere al equilibrio entre el sentido común y su antítesis (1979: 5). El sinsentido crea también una distancia entre lo que presenta y las interpretaciones que evoca en los lectores, frustrando las expectativas (Tigges, 1988: 47).

En el caso de los tres autores que explora este trabajo, Edward Lear, Lewis Carroll, y Laura Howe Richards, sus disparates micro-literarios se ven enriquecidos por una combinación intermedial de palabras e imágenes en las que el protagonismo animal parece cuestionar el acercamiento antropocéntrico al lenguaje. Al igual que en los cuentos infantiles, los animales son protagonistas y pueblan todos estos mundos maravillosos y fantásticos del sinsentido literario. La presencia animal ayuda a relativizar las visiones antropocéntricas, poniendo de manifiesto una especie de reconocimiento a la diversidad y la heterogeneidad. Sin embargo, mientras que en las fábulas y en la mayoría de cuentos infantiles los no humanos —animales, plantas e incluso el mundo inanimado de los objetos— se expresan de forma parecida a los humanos, en la literatura sinsentido se produce una ruptura semiótica que busca llamar la atención a las categorías en base a los usos de la lógica y del lenguaje.

El sinsentido literario suele incorporarse a veces como una especie de subcategoría de la literatura infantil, sin embargo, con frecuencia disfraza sus temáticas, que realmente son para adultos. Los especialistas han señalado que la literatura infantil no existe como género propio hasta el siglo XIX, puesto que para que pudiera haber libros para niños, tenía que haber niños, es decir, individuos que fueran aceptados como seres con sus propias necesidades e intereses particulares, no simplemente como hombres y mujeres en miniatura (Townsend, 1965: 11). Surge, pues, con las nuevas ideas sobre la infancia que se desarrollan durante el Romanticismo, y de la mano también de los nuevos procesos de impresión que permitieron la incorporación de imágenes de manera más económica (López-Varela y Khaski, 2013). Crece el deseo de alfabetizar a mayores núcleos de población y de escolarizar a la infancia. Sin embargo, a pesar de estos avances, la existencia la literatura infantil sigue siendo cuestionada porque, como ya señalaría Jacqueline Rose en su famoso análisis sobre el personaje de Peter Pan, la ficción infantil es un imposible ya que siempre es imaginada y construida por adultos que proyectan sus deseos en la figura de los niños protagonistas de los relatos y de un supuesto lector infantil. Camuflada en el marco de literatura infantil y juvenil, la *nonsense literature* toma la apariencia del juego para esconder temas de mayor calado. El uso del sinsentido desconecta del mundo real, gobernado por la lógica y el lenguaje humano, torciendo y distorsionando cualquier convención y categoría con el fin de mostrar su arbitrariedad y dependencia de un contexto cultural determinado y cambiante en el tiempo. En el mundo del sinsentido, las tonterías de los seres no humanos no son reales; son disparates que no se consideran amenazas serias sobre otro posible orden de las cosas, para usar la expresión de Michel Foucault (1966). Así se quita importancia a lo que realmente la tiene.

2. SCROOBIOUS LEAR

En Inglaterra, la popularidad de la literatura sinsentido se asentó con el trabajo de Edward Lear y la publicación de su *Book of Nonsense* (1846), que apareció primero bajo el pseudónimo “Derry down Derry”. Lear empleó los denominados *limericks* o composiciones de cinco versos, generalmente de tipo anapéstico, con un esquema de rima aabba. El término *limerick* proviene de la ciudad irlandesa del mismo nombre que se hizo célebre por un tipo de bromas versificadas que terminaban con la expresión: “Won’t you come to Limerick?”.

El libro de Lear se volvió a imprimir en 1855 y 1861, en el último caso, ya bajo su nombre real y con la incorporación de 43 nuevos *limericks*. Sin embargo, al margen de los *limericks*, las fuentes que informarían la literatura sinsentido de Lear son variadas. Por sus diarios sabemos de sus viajes como paisajista a Grecia y Malta entre 1849 y 1858; sabemos también de su interés por la botánica y la ornitología, y de sus anhelos románticos por el abogado Franklin Lushington, quien posteriormente destruiría parte de su correspondencia con Lear. Prolífico escritor de cartas y diarios, sus misivas están repletas de caricaturas y picardías.

Lear comenzó su andadura artística como ilustrador, colaborando con el zoólogo John Gould. En 1832, Lear inició un proyecto que indirectamente le llevaría a su posterior libro de literatura sinsentido, pintar la colección de animales guardados por el conde de Derby, Lord Stanley, en su casa de Knowsley a las afueras de Liverpool. Comenzó a acompañar sus dibujos con pequeños textos burlescos. Posteriormente, Lear iniciaría un periplo por Italia, Holanda, Alemania, Bélgica, Suiza, Francia, Egipto, Turquía, Malta, Corfú, Grecia, Creta, Palestina o India, publicando siete tratados ilustrados de sus viajes en los que sus microtextos sinsentido se acompañaban de dibujos igualmente absurdos, además de litografías y acuarelas. Como paisajista Lear se ganó el reconocimiento del público y de la propia Reina Victoria.

En 1850, Lear se matriculó en la Royal Academy de Londres en un intento por desarrollar todavía más sus habilidades artísticas. En William H. Hunt, uno de los fundadores del movimiento Pre-Rafaelita, Lear encontró un mentor artístico. Sintiéndose obligado a pintar para ganarse la vida, Lear comenzó a canalizar sus decepciones personales y artísticas a través de sus disparates y sinsentido literarios. Encontró consuelo y deleite en el juego de palabras y en las alegres invenciones de nombres, lugares, y objetos botánicos, así como en los epítetos inesperados. En su *Nonsense Botany* (1877) creó ilustraciones de flora increíble, burlándose de la tradición de las ciencias naturales por identificar nuevas especies con largos nombres en latín. Las ilustraciones de Lear ridiculizaban estas categorizaciones. Para ello inventaba especies como la *Tickia Orologica*, una planta con diminutas flores en forma de reloj, o la *Pollybirdia Singularis*, cuyas ramas estaban cargadas de flores a modo de pájaros. Sus dotes de humor se dirigían con frecuencia a la auto-parodia. Desde su juventud Lear se vio afligido por convulsiones epilépticas que en la época se consideraban consecuencia de la masturbación. Así, la

vergüenza y la auto-condena se convirtieron en rasgos de su psicología, al igual que los sentimientos de inadecuación física, que burlescamente exageraba dibujándose unas veces como un pájaro, y otras con un cuello singularmente largo, patiocorto y con nariz de elefante.

Las particularidades de la personalidad *queer* de Lear, que en la época era simplemente una marca de diferencia y alteridad, son patentes en sus sinsentidos literarios. Se vislumbra también la influencia del teatro de títeres italiano, lugar a donde Lear viajaba con frecuencia (Noakes, 1968: 55), popularizado en la literatura infantil a través del personaje de Pinocho con la aparición de la primera edición del cuento en 1873. En esos años, Lear se había establecido en Villa Tennyson, en San Remo, compartiendo casa con un gato atigrado llamado Foss, compañero de múltiples caricaturas. Las narices desproporcionadas son una característica recurrente en la obra de Lear. Aunque recuerdan mucho al soneto satírico escrito publicado póstumamente en 1647 por Francisco de Quevedo parodiando la nariz de Luis de Góngora, las narices de Lear se han interpretado también como una manifestación metafórica de sus inclinaciones sexuales.

“The Scroobius Pip” es un poema que comenzó a escribir en 1872 y que dejó inconcluso en el momento de su muerte en Villa Tennyson, permaneciendo inédito hasta 1953, cuando Harvard University Press publicó un pequeño volumen que incluía los espacios vacíos del manuscrito original. En 1968 se pidió al poeta estadounidense Ogden Nash que lo completara.

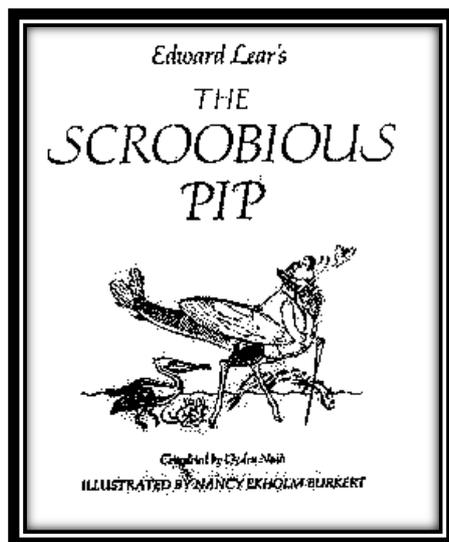


Imagen 1. “The Scroobius Pip”, ilustrado por Nancy Ekholm Burkert (1968)

El texto de 100 líneas y cinco estrofas habla de un animal fantástico de taxonomía desconocida conocido como “Scroobius Pip” y de los intentos infructuosos del resto de animales del mundo por clasificarlo. Toma la forma de una especie de debate en ocasiones inquisitorio, en el que las distintas especies forman alianzas para interrogar a Scroobius Pip sobre el tipo de especie que es.

El apelativo Pip se refiere a las pequeñas semillas de algunas frutas carnosas. A modo de nomenclatura binomial de Carlos Linneo, el nombre llama paradójicamente la atención sobre la pertenencia a un género más amplio de una especie más pequeña, Scroobious. El sufijo *bious-* deriva de *bio-* y se emplea en zoología para denotar especies con formas particulares de vida. Por su parte, *scroo* en inglés, suena como *screw*, hoy en día con un significado particularmente obsceno. En la taxonomía de Linneo, estos elementos definían la estructura exclusiva a propósito de la cual se estudiaría el conjunto de identidades o de diferencias. Toda diferencia que no remitiese a uno de estos elementos se consideraba como indiferente, afirma Michel Foucault (1966). Dentro de su reino sinsentido y de su espacio lúdico, el texto de Lear contempla el rechazo a las categorías y la voluntad de admitir que es Scroobious Pip quien crea su propio lenguaje, su modo de autoexpresión, al insistir en cada estrofa en que es inclasificable: “Mi único nombre es Scroobius Pip”.

“The Scroobious Pip”

The Scroobious Pip went out one day
 When the grass was green and the sky was gray.
 Then all the beasts in the world came round,
 When the Scroobious Pip sat down on the ground.
 The Cat and the Dog and the Kangaroo,
 The Sheep and the Cow and the Guinea Pig too,—
 The Wolf he howled, the Horse he neighed,
 The little Pig squeaked and the Donkey brayed,
 And when the Lion began to roar
 There never was heard such a noise before,
 And every beast he stood on the tip
 Of his toes to look at the Scroobious Pip.

At last they said to the Fox, By far
 You’re the wisest beast—you know you are!
 Go close to the Scroobious Pip and say:
 “Tell us all about yourself, we pray!
 For as yet we can’t make out in the least
 If you’re Fish or Insect, or Bird or Beast!”

The Scroobious Pip looked vaguely round
 And sang these words with a rumbling sound:
 “Chippetty Flip! Flippetty Chip!
 My only name is the Scroobious Pip” (Lear, 1968: 19-23).

En los años en los que los microtextos sinsentido de Edward Lear alcanzaron popularidad se dejaba sentir en el mundo literario el debate en torno a la publicación de Charles Darwin *Sobre el origen de las especies* (1859). La teoría de la evolución ponía en cuestión la identificación de especies, puesto que el énfasis se situaba en la transformación continua. En el marco de un creciente mercado de publicaciones

infantiles, las fábulas, que habían cumplido durante siglos un papel educativo fundamental ofreciendo ejemplos de cualidades y virtudes humanas a través de personajes no humanos (por ejemplo, el *exemplum* medieval), dejan de tener sentido para convertirse en disparates. En la década que siguió a la publicación del libro de Darwin se publicaron infinidad de microtextos sinsentido, formas de escritura únicas en su confrontación de los desafíos de la teoría evolutiva. Lecercle afirma que los textos sinsentido re-escriben el discurso de la historia natural (1994: 203), casi emulando el placer de encontrar una nueva especie. El sinsentido parece revelarse frente al antropocentrismo, permitiendo que el animal surja con su forma particular de vida. Así ocurre, por ejemplo, en el “Scroobius Pip” de Lear, cuya obstinada forma de autodeterminación y afirmación rompe con lo que se esperaría de un animal contemplado desde la perspectiva humana.

En 1888, año de la muerte de Edward Lear, Sir Edward Strachey (1812-1901) escribió uno de los primeros ensayos académicos titulado “Nonsense as Fine Art”, afirmando que la literatura sinsentido permitía ver las cosas desde perspectivas poco habituales. Pocos años después, en “A Defense of Nonsense” (1902), el autor británico Gilbert Chesterton insistió en que la literatura sinsentido era la forma literaria del futuro. Insistió también en que los disparates de Lear eran superiores a los de Lewis Carroll debido a su impronta emocional, una afirmación que parece contradecir la opinión de Elizabeth Sewell de que el desapego es una característica del sinsentido literario (1952: 129). En *The Fields of Nonsense*, Sewell sostiene que el sinsentido no es absolutamente caótico y desordenado, sino que sigue un orden, como lo siguen los juegos, creando un espacio delimitado donde las palabras y los conceptos pueden manipularse. La autora habla de un espacio de desapego que se caracteriza por la separación entre el contexto real y el contexto de ficción, dando lugar a una estructura virtual cerrada a sí misma y gobernada por sus propias reglas. Por otra parte, al tratarse de una estructura lúdica, las palabras y lo que representan son simplemente como las piezas de un juego.

Efectivamente, las criaturas híbridas que pueblan el sinsentido victoriano no solo rompen el orden lógico de las cosas en su juego, lleno de extrañas incongruencias, situaciones imposibles e inversiones de causa-efecto. Lo hacen muchas veces de manera caprichosa; a veces con indignación, y en ocasiones con crueldad. Son rebeldes sin causa que habitan una zona liminal de intencionalidad. Las razones que les mueven a hacer determinadas cosas no son evidentes. No cumplen las expectativas racionales. Tienen sus propios motivos. La aparente falta de lógica humana puede verse simplemente como un rasgo de libertad, que permite también, según afirma Kimberley Reynolds, vislumbrar su lado oscuro (2007: 50). Como hemos mencionado antes, son textos aparentemente dirigidos a una audiencia infantil, pero en realidad van mucho más allá, situándose fuera de todo límite (Lecercle, 1994: 56).

El sinsentido no solo depende del sentido común como punto de partida y contraste dialéctico, sino que también ayuda a dar sentido, al cuestionar los sistemas humanos de ordenación de categorías. El sinsentido se construye en relación al sentido común, intentando ser todo lo que el sentido común no es. Mientras que el sentido común crea

significados que apuntan ontológicamente a un único sentido y verdad anteriores; a un orden social y correcto de las cosas, como diría Foucault, los procedimientos semántico-pragmáticos del mundo del sinsentido se dirigen hacia sí mismos, creando un mundo aparte. Al invertir las estructuras del sentido común, el sinsentido expone la artificialidad de esos contextos comunes, su arraigo en las negociaciones cotidianas y en los grupos de poder que constituyen la cultura en un momento determinado, haciendo ver que otras alternativas, por muy marginales que sean, son también posibles.

3. JABBER CARROLL

En *La vida de Lewis Carroll* (1947), Florence Becker Lennon afirma que, aunque debieron frecuentar los mismos círculos, no hay pruebas que demuestren que Edward Lear y Lewis Carroll se conociesen. Carroll poseía una copia del *Book of Nonsense* (1846) de Lear, posteriormente adquirido por la folclorista Iona Opie, y que ahora se encuentra en la colección Opie de literatura infantil en la Biblioteca Bodleian de Oxford (Imholtz, 2007: 3).

Hace poco más de 150 años, en los últimos días de 1871 y comienzo de 1872, el profesor de lógica y matemáticas de la Universidad de Oxford, Charles Lutwidge Dodgson, quien invertiría la versión latina de su nombre para crear el pseudónimo Lewis Carroll, publicó la segunda parte de las aventuras de Alicia, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), titulada *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Consideradas ambas obras maestras de la literatura universal, las aventuras de la pequeña protagonista suponen una especie de viaje a los infiernos de la vida adulta, aprisionada en la racionalidad victoriana. Las novelas podrían describirse como una combinación de fábula y alegoría que refleja la perplejidad infantil ante el mundo de los adultos, lleno de paradojas y lenguajes extraños. Mezclando el llamado lenguaje natural, el que usamos para comunicarnos los humanos, y varios lenguajes matemáticos (por ejemplo, álgebra y geometría) la novela se interroga sobre formas de lógica compleja que frustran los deseos de orden semántico-pragmático del lenguaje humano.

Se ha dicho que a Carroll le fascinaba el mundo de las asimetrías, siendo su propia persona un ejemplo de varias de ellas, puesto que era algo tartamudo, medio-sordo de un oído y además zurdo. La inversión de su nombre para crear el pseudónimo es otro ejemplo de la personalidad *queer* de Carroll, junto a inclinaciones sexuales nunca confesadas.

En algunas de mis publicaciones anteriores, he trabajado sobre la hipótesis de un tipo de literatura que busca la ruptura de los patrones analógicos que constituyen el esqueleto del lenguaje racional. En el caso de Carroll, la quiebra de la simetría en relación con lo analógico se hace evidente en los relatos de Alice de formas diversas (López-Varela, 2014 y 2018). Sin embargo, esta ruptura analógica es mucho mayor en el caso de la literatura sinsentido. En el caso de Carroll, la ruptura a nivel de la palabra se consigue a nivel morfológico partiendo un término en trozos y añadiendo prefijos y sufijos poco habituales. A nivel sintáctico, se rompe también con las normas gramaticales habituales

del lenguaje empleado, en este caso el inglés. La fractura de las palabras y su recombinación posterior para dar lugar a términos nuevos con ecos de los anteriores se conoce con el galicismo *portmanteau*, haciendo referencia a la maleta de viaje que se utilizaba en el siglo XIX y que era realmente un armario portátil, dividido en compartimentos para guardar distintas prendas de vestir. El término señala, así, la particularidad de emplear una única palabra compuesta de trozos de otras palabras que permite contener simultáneamente diversos significados.

La primera estrofa del texto de “Jabberwocky” apareció por primera vez en 1855 con el título “Stanza of Anglo-Saxon Poetry” en *Mischmasch*, una revista escrita y publicada por la familia Dodgson. Posteriormente, Carroll revisó la estrofa y la amplió para crear el poema que incluiría en *A través del espejo*.

Twas Bryllyg, and ye slythy toves
Did gyre and gymble in ye wabe:
All mimsy were ye borogoves;
And ye mome raths outgrabe (Gardner, 1999: 191-192).

Esta nueva aventura de Alicia comienza con la niña sentada junto a la chimenea jugando con sus gatitos. De pronto se fija en la habitación que hay al otro lado del espejo, y comprobando con la mano que el espejo es hueco, se adentra en ese espacio simétrico pero invertido. En el suelo, junto a la chimenea encendida, Alicia habla con dos piezas de ajedrez, el Rey y la Reina blancos: “There was a book lying near Alice on the table [...] she turned over the leaves, to find some part that she could read, “—for it’s all in some language I don’t know”, she said to herself. It was like this.

YKCOWREBBAJ
sevot yhtils eht dna, gillirb sawT’
ebaw eht ni elbmig dna eryg diD
 ,sevogorob eht erew ysmim lla
.ebargtuo shtar emom eht dnA (Gardner, 1999: 191-192).

De pronto Alicia se da cuenta de que en el mundo que existe al otro lado del espejo el espacio es inverso, y el tiempo transcurre al revés. Para poder leer el texto tiene que utilizar otro espejo. Y lo que Alicia lee es lo siguiente:

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

Mientras *jabber* tiene connotaciones que asocian la palabra con *jab* (mandíbula) y con el verbo *morder*, la raíz anglosajona *wocer* or *wocor* que forma parte del nombre que da título al poema, “Jabberwocky”, significa ‘fruto’ así como ‘descendencia’. Encierra en sí

misma la paradoja de la contención del lenguaje en un único significado. La palabra es un monstruo que toma distintas realidades y sentidos en el marco de las reglas de juego que se empleen.

Unos capítulos más tarde, Alicia se encuentra con Humpty Dumpty, quien se esfuerza por explicarle a la niña el significado de algunas de las palabras del poema. La primera estrofa, citada arriba, y la última, reproducida a continuación, son prácticamente idénticas, con la excepción del cambio de la letra d por la b, de manera que *wade* se convierte en *wabe*.

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

Humpty Dumpty indica que *wabe* significa un reloj solar que “goes a long way before it, and a long way behind it” (Gardner, 1999: 198-199), lo que revela las intenciones auto-reflexivas de todo el texto de Carroll, capturado entre dos mundos, uno que marcha en una dirección y otro que se mueve a la inversa. A través de Humpty Dumpty, personaje sabiondo con cabeza de huevo, Carroll se burlaría de manera mordaz e incisiva (*jab*) del esnobismo y las pretensiones de sus colegas de la Universidad de Oxford, orondas figuras llenas de arrogancia que hablarían sin parar llegando a no decir nada. En este sentido, Roger Green (1970) recoge también los comentarios de G. K. Chesterton que describen el texto como una parodia de la intelectualidad británica de la época.

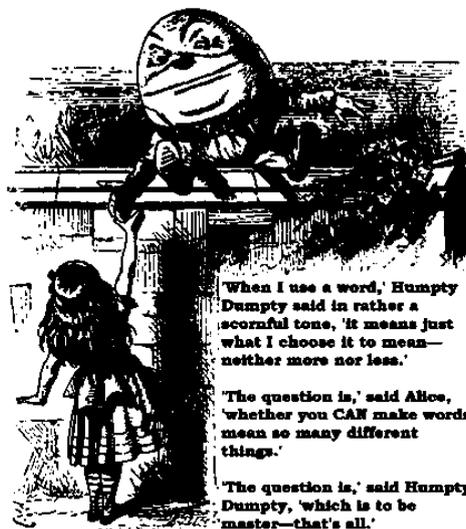


Imagen 2. Ilustración realizada por John Tenniel para *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

Jabberwocky está compuesto de siete estrofas en tetrametro yámbico y rima abab (si bien las últimas estrofas son de tres pies en lugar de cuatro). Como hemos mencionado, las palabras del poema se encuentran combinadas de manera que sus connotaciones se

multiplican. Por ejemplo, *frumious* proviene simultáneamente de *fuming* y *furious* (humeante y furioso), *chortled* es combinación de *chuckle* y *snort* (risoteo y resoplido), *frabjous* está formado a partir de *fair*, *fabulous* y *joyous* (bello, fabuloso y gozoso), y *galumphing* contiene *gallop* y *triumphant* (Gardner, 1999:195-196).

Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch! (Gardner, 1999:195-196).

Muchos de los términos son onomatopeyas, de manera que el propio sonido sugiere su significado por asociación fonética. La mayoría pueden funcionar morfológicamente como verbo, adverbio o sustantivo, lo que vuelve a tener un efecto de ruptura sintáctica que multiplica la semántica.

La narración menciona también una serie de seres vivos (toves, borogoves, raths, the Jubjub bird, the Tuntum tree, the Bandersnatch), junto a Jabberwocky. El Tuntum tree recordaría a ciertos árboles de los jardines de la Christ Church de la Universidad de Oxford, donde Carroll impartía docencia en matemáticas. En la correspondencia de Carroll, Martin Gardner había encontrado referencias anteriores al pájaro Jubjub y el Bandersnatch (Gardner, 1999: 161).

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tuntum tree,
And stood awhile in thought. (Gardner, 1999:195-196).

Según Michael Bute (1997), Carroll se inspiró en una leyenda del condado de Sunderland, donde vivió de niño. El relato, en torno a un lugar llamado Worm Hill, se menciona por primera vez en los escritos del topógrafo William Hutchinson, en 1785, y hablaba de una especie de dragón-gusano gigante que se había apoderado de las tierras de la familia Lambton. El joven heredero vence al dragón con la ayuda de una bruja. En el texto de Carroll lo hace cortándole la cabeza.

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

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back (Gardner, 1999:195-196).

Aunque en el poema de Carroll el padre aplaude la hazaña de su brillante hijo (“beamish boy”), lo cierto es que, en la leyenda, la muerte de la serpiente-dragón despierta

una maldición que dura nueve generaciones, por la que los varones de la familia mueren de forma accidental o violenta. En el mundo pagano la serpiente-dragón representaba a la diosa primigenia (Sjoo y Mor, 1987). La leyenda se habría transmitido en forma de balada, cantada con el acento regional de la zona, con reminiscencias de inglés antiguo cercanas al escocés, que Carroll también habría intentado capturar en su peculiar dicción.

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

Las ilustraciones realizadas por John Tenniel para “Jabberwocky”, al igual que las que dibujó para el resto del libro, reflejan la fascinación victoriana por las clasificaciones y taxonomías zoológicas y botánicas, además del interés por los fósiles y el comienzo de los estudios paleontológicos. Los rasgos del Jabberwocky de Tenniel son muy parecidos a los de los saurósidos y pterodáctilos (Gardner, 1999: 196).



Imágenes 3 y 4. Ilustraciones de “Jabberwocky”, realizadas por John Tenniel para *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

A lo largo del siglo XIX estas disciplinas comenzaron a organizarse en torno a sociedades científicas, clubs de intereses comunes, y museos. Con el fin de llegar a la mayor parte de la sociedad y de justificar las inversiones y donaciones tanto públicas como privadas, la divulgación científica se servía de imágenes, que también ayudaban a la comprensión lectora y a la creciente alfabetización. Destinadas a todo tipo de público,

las fábulas de Esopo se re-editaron varias veces en la época victoriana, incluyendo una edición ilustrada por John Tenniel en 1847.

El naturalista francés Georges Cuvier fue el primero en sugerir, a principios de 1800s, que los dragones podrían haber sido criaturas aéreas, con aspecto entre insecto y lagarto gigante, con cresta, el cuerpo cubierto de una especie de pelo, y tensas membranas de fibra muscular que les servían de alas; seres que la propia evolución habría hecho desaparecer. Junto a Jabberwocky, las descripciones de todas las otras criaturas híbridas mencionadas, como el Bandersnatch, de movimientos rápidos, con mandíbulas como pinzas, o el Gyre, capaz de girar como un giroscopio, funcionan como íconos verbales que crean imágenes mentales o lo que Marina Grishakova ha denominado “iconotextos” (2011: 323). Las particularidades físicas de estas criaturas son distintivas, fáciles de imaginar. Crean una tensión entre sentido y sinsentido que no es tanto una oposición sino más bien una forma de complementariedad. No se trata de una lógica de oposiciones. La lógica difusa de Carroll permite la coexistencia de situaciones y personajes aparentemente contradictorios, como ocurre también con sus gemelos Tweedledum y Tweedledee.

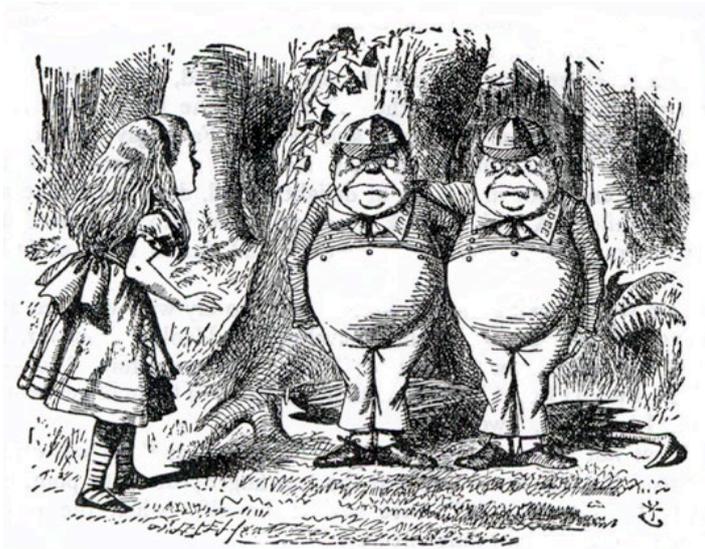


Imagen 4. Ilustración realizada por John Tenniel para *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

Los gemelos Tweedledum y Tweedledee son protagonistas de una antigua rima infantil que se refería a la rivalidad entre iguales, en particular entre los músicos Giovanni Bononcini (1670-1747) y Georg Friedrich Händel (1685-1759) en relación con su discusión sobre la prominencia de la música o de la palabra en la ópera.² En el relato de

² El autor de la rima era John Byrom (1692-1763), un personaje algo oscuro, miembro de la Royal Society durante la presidencia de Sir Isaac Newton. Byrom compuso numerosos epigramas y descubrió la taquigrafía, un sistema de escritura rápida que recuerda a los jeroglíficos: “Tweedledum and Tweedledee / Agreed to have a battle; / For Tweedledum said Tweedledee / Had spoiled his nice new rattle. / Just then flew down a monstrous crow, / As black as a tar-barrel; / Which frightened both the heroes so, / They quite forgot their quarrel” (Opie & Opie, 1951: 418).

Carroll son hermanos y, aunque parece que se contradicen, en realidad lo que dice uno complementa lo que dice el otro, porque no son opuestos sino complementarios. La expresión “Dum Dee Dum” se emplea en inglés como una especie de comodín cuando no se sabe qué decir. Es una expresión especular, donde *dum* es sinónimo de *dumb* (tonto) y *Dee* sería, como los personajes del libro de Carroll, una y varias cosas al mismo tiempo: un guiño a John Dee, ocultista y consejero de Isabel I, quien además escribiría en 1570 la introducción a la primera traducción al inglés de Euclides, padre de la geometría y autor sobre el que Carroll también escribió y que explicaba en sus clases. El nombre de Dee se repite en varias ocasiones en *A través del espejo*, la primera vez en una rima que cantan la Reina y el Rey blancos, *fiddle-dee-dee*, justo cuando Alicia entra en el mundo de detrás del espejo. En *Annotated Alice*, Gardner indica que Carroll no menciona que Tweedledum y Tweedledee fuesen gemelos, aunque John Tenniel los pintase de esa forma. Es más, Gardner comenta que Carroll los habría concebido como cristales enantiomorfos, utilizados en óptica como imágenes especulares exactas uno del otro. En relación con la discusión sobre el nominalismo que tiene lugar a lo largo de todo el relato, Tweedledum y Tweedledee se refieren a categorías que se parecen tanto que son prácticamente indiferenciadas. Por supuesto, aluden también al juego de los pulgares de Alicia en su movimiento circular de cruces espacio-temporales, mientras trata de decidir su siguiente movimiento en el tablero de ajedrez que le sirve de extraño territorio al otro lado del espejo.

Para Jean-Jacques Lecercle, el prefijo de [sin]sentido no es tampoco una marca de un proceso de negación, sino más bien de reflexividad especular, de modo que “el sinsentido es también metasentido” (1994: 2); un sentido más allá del espejo de la representación que interroga la relación entre el lenguaje humano y el mundo. Con excepción de las criaturas que aparecen en “Jabberwocky”, casi todos los animales de los relatos de Alicia son criaturas reales y familiares. Sin embargo, están desfamiliarizados, desvinculados de sus asociaciones reales: el Gato de Cheshire, la Oruga, la Falsa Tortuga, son figuras complejas, idiosincrásicas y, a menudo, enigmáticas, cuya significación tampoco puede darse por sentada. No significan lo que normalmente significan; no son significados por los procesos antropocéntricos habituales de denominación. Se encuentran separados de las categorías y taxonomías generales. Son muy distintos a los animales que todavía habitaban los discursos de las populares fábulas.

Hoy en día, el paradigma poshumano hace más evidentes las tensiones entre entidades humanas y no humanas, retratadas en el pasado en términos de relaciones incoherentes, como las que tienen lugar en los disparates micro-literarios. Sin embargo, desde el punto de vista semiótico, tanto “Scroobious Pip” como “Jabberwocky” representan iconotextos en los que la categoría animal se ha deslizado irremediabilmente del nombre a la metáfora, suplantando las funciones denotativas por un abanico de connotaciones. A nivel semántico, esto significa que los nuevos significados superan cualquier semántica anterior, exponiendo las dimensiones culturales de toda denominación, por muy taxonómica que sea.

4. EL GRIFO DE RICHARDS

Parecería que el reino del sinsentido ha venido siendo ocupado por nombres con denominación masculina, con el correspondiente silencio de otras denominaciones genéricas y con la excepción de algunas reinas. Nada más lejos de la realidad. Esta última sección llama la atención sobre el trabajo de Laura Howe Richards. Como muchas otras escritoras estadounidenses del siglo XIX, Richards orientó sus creaciones hacia el ámbito doméstico, moviéndose entre una serie de posiciones de sujeto constituidas en la interacción entre la vida interior, la familia y la comunidad (Tonkovich 1997), y publicando muchos libros para niños y, entre ellos, textos rimados y sinsentido que sirvieron para crear puentes entre las esferas pública y privada. Sin embargo, los microtextos de Richards tienen en ocasiones elementos muy disruptivos, como si quisieran revelar una vida familiar y personal complicada.

Richards era hija de Dr. Samuel Gridley Howe, abolicionista y fundador de la Institución Perkins y de la Escuela para Ciegos de Massachusetts. La madre de Richards, la autora Julia Ward Howe, fue la primera mujer en formar parte de la Academia Norteamericana de las Artes y las Letras, y es conocida, sobre todo, como autora de la letra del “El himno de batalla de la República”. Un limitado número de personas conoce el texto incompleto encontrado en la biblioteca de la Universidad de Harvard, escrito por Ward y publicado por primera vez en 2004; compuesto entre 1846 y 1847 simula una autobiografía narrada por una persona intersexual, y lleva por título *The Hermaphrodite*. Cualesquiera que fueran las razones que llevaron a la madre de Laura H. Richards a escribir ese relato, Michael Bronski (2012) ha documentado la intensa relación entre el senador de Massachusetts, Charles Sumner y el padre de Richards. Las cartas entre ambos hombres casados son sorprendentes, y hay algunos críticos que piensan que el relato de Julia Ward es una especie de meditación sobre la bisexualidad de su esposo, en un momento en que la identidad de género se asociaba indiscutiblemente al sexo biológico. La figura mítica del hermafrodita era la única forma de explicar una realidad compleja.

Como ya hemos mencionado, los microtextos sinsentido tienen una capacidad disruptiva lúdica que pone de manifiesto la inestabilidad de las divisiones de oposiciones binarias, características de pensamiento racional. A través de juegos de palabras y de un uso fonológico que opera a menudo en contra de la semántica, negándose a seguir una línea narrativa coherente, estos microrrelatos líricos subvierten las convenciones del razonamiento lógico a través de una multidireccionalidad fonológica, morfológica y sintáctica que multiplica los significados.

Gran parte de las teorías sobre el sinsentido literario se basan en la idea del uso de oposiciones en términos de grado, contraste, diferencia y orden jerárquico (Ogden 1932: 30). Escribiendo en la década de los treinta, Charles Ogden entiende la noción de signo dentro de la tradición saussuriana estructuralista, en la que la supremacía del discurso humano no contempla la posibilidad de otro tipo de signos no lingüísticos. Antes que Wittgenstein, Lewis Carroll ya se había enfrentado a la lógica binaria al cuestionar su

funcionamiento dentro de particulares juegos de lenguaje, como los juegos de azar que aparecen en las novelas de Alicia. Como hemos visto, Carroll también se interesó por la noción de complementariedad, en lugar de oposición, formas avanzadas de lógica difusa que no se explorarían hasta el siglo XX en el marco de los estudios matemáticos sobre probabilidad. En su *Logique du sens* (1969), Gilles Deleuze argumenta que el sentido solo puede entenderse como un conjunto constante de correlaciones y asociaciones, y que el sinsentido busca ir más allá de esas limitaciones. Para Deleuze, el sinsentido produce un exceso de sentido que da paso a un devenir infinito e ilimitado que destruye los aspectos comunes o sociales del sentido tal como están construidos en el discurso humano. A diferencia de Ogden, Deleuze insiste en que sentido y sinsentido no son análogos a lo verdadero y lo falso y no pueden concebirse simplemente a partir de una relación de oposición y exclusión. Así pues, en el paradigma posestructuralista y poshumanista, el sinsentido resuena como desviación, como movimiento *queer* en perpetuo desplazamiento y fuga; en un nivel sonoro contrapuntístico más profundo, por debajo de cualquier trama narrativa, movido por el deseo de confirmación de su propia realidad tanto tiempo marginada.

Sin embargo, hay todavía algo más; el hecho de que el sinsentido es, ante todo, musical. Muchas de sus situaciones absurdas se relacionan con sus aspectos sónicos, con un estilo de escritura lleno de repeticiones rítmicas, aliteraciones, asonancias y onomatopeyas. Las asociaciones fonológicas y los patrones cinéticos sonoros movilizan. Los juegos acústicos del sinsentido podrían interpretarse como desviaciones de la norma del lenguaje simbólico patriarcal y del orden de las cosas, para usar de nuevo la expresión de Foucault, siguiendo, por ejemplo, a Julia Kristeva (1974) y su llamamiento a que determinadas formas rítmicas conjuguen a una especie de biorritmos de semiótica materna, anteriores a la adquisición simbólica Lacaniana algo que, por otra parte, la biopsicología ha explorado también, concluyendo que la homeostasis, es decir, el funcionamiento de los organismos, es óptimo cuando las condiciones físico-químicas vibran en armonía (Reybrouck y Eerola, 2017). Sin embargo, lo sonoro dentro del sinsentido introduce también una disrupción en la visualidad simbólica de las palabras, llegando a funcionar en la línea de la no normatividad y el anti-identitarismo. Los ruidos animales del sinsentido pueden visibilizar un deseo de negación, de autonomía, de libertad y de disenso, negándose a verbalizar lo que quiera que sea. En ocasiones, esa libertad se ejerce a costa de una soledad persistente, a menudo tintada de frustración, como parece que se percibe en algunas creaciones, como es el caso de las que examina este artículo. A veces, el descontento se hace tan evidente que llega a ser incluso violento; como si buscara romper con el dominio de un saber enraizado en determinadas autoridades culturales del orden social establecido. Esto ocurre en “Jabberwocky” y en varios de los microtextos sinsentido de Richards.

En su aproximación filosófica hacia la cuestión de lo animal, *L'Animal que donc je suis*, surgida de la extrañeza de Jacques Derrida al sentirse examinado por su gato al salir de la ducha, el filósofo francés reflexiona sobre los límites semióticos: “Je dois le préciser

tout de suite, le chat dont je parle est un chat réel, vraiment, croyez-moi, un petit chat. Ce n'est pas une figure du chat. Il n'entre pas dans la chambre en silence pour allégoriser tous les chats de la terre, les félins qui traversent les mythologies et les religions, la littérature et les fables" (Derrida, 2006: 253). En forma de conferencia, pronunciada en 1997, y en texto publicado a título póstumo en 2006, el tema del animal autobiográfico abrió una reflexión ya canónica sobre la visión cartesiana de la superioridad del logos humano en relación con el lenguaje, porque como afirma Derrida en la cita mencionada, no se trata de un gato de ficción, sino de un gato real. El filósofo francés introdujo el neologismo *l'animot*, un *portmanteau*, a la manera de Lewis Carroll, que mezcla en francés de los términos *animal* y *mot* (palabra). La forma plural *animaux* (animales), es fonéticamente indistinguible de *animot*, y también contiene ecos de *lo animado*, es decir, un ser vivo dotado de movilidad y, por tanto, de sensibilidad. El neologismo destaca el hecho de que se trata de una palabra, una creación del lenguaje humano a través de la cual Derrida cuestiona la relación entre lo real y la representación, reflexionando sobre cómo el discurso es un *curso* de acción; una antropo-técnica destinada a afirmar cualquier cosa en el mundo como evidente y verdadera, contemplada desde la visión humana. El texto de Derrida no niega que contiene su propia crítica; su propia auto-deconstrucción. Podríamos describir el sinsentido como un texto proto-deconstructivo, ya que busca crear sentido al tiempo que esculpe semióticamente signos a partir de incoherencias, ritmos e incluso cacofonías, multiplicando significados, paradójicamente perturbando y calmado, operando por debajo del nivel de la conciencia y de la razón que suponemos solo humana.

No es posible hacer oídos sordos a los aspectos fonológicos de los microtextos sinsentido; máxime en el caso de Laura Howe Richards, que vivía ocasionalmente en las instituciones para ciegos regentadas por su padre. La convivencia con invidentes puede explicar el predominio de iconotextos entre las obras de Richards, poniendo de manifiesto la importancia del sonido para crear imágenes mentales a través de su *hurdy-gurdy*, como solía llamar a sus disparates literarios. El término *hurd* se refiere a las partes gruesas de lino o cáñamo que se adhieren a la fibra después de separarla. *Gordy* es despectivo y significa 'raro'. La combinación resalta el hecho de que las tonterías son algo raro y pegajoso; es decir que, aunque pueden parecer una estupidez, llegan a tener calado social. En sus autobiografías, Richards reconoció la influencia de Edward Lear (Richards 1931: 39), particularmente en su último libro, *What Shall the Children Read?* (1939), donde la autora da cuenta de un deterioro de la calidad en los libros infantiles durante la década de 1930. La producción literaria de Richards puede haber tenido como objetivo llenar esta carencia, sin olvidar sus contribuciones más idiosincráticas, como es el caso de "My Griffin", que apareció en la colección *Tirra Lirra: Rhymes Old and New* (1902). Es un texto tan sorprendentemente obvio, que deja poco espacio para comentario:

MY GRIFFIN
I KEEP my Griffin in the barn;
I keep him busy winding yarn.

I don't let many people see him,
 And it would not be wise to free him.
 For when he opens his jaws so wide,
 People might try to look inside,
 And then the things that they would see
 Are known to none save only me (Richards, 1902: 118).

Siguiendo a Lecercle, los sonidos no solo representan, sino que encarnan impulsos instintivos. “Al igual que las pulsiones, que Freud describe como situadas en la frontera entre el soma y la psique, tienen un aspecto somático y otro psíquico, en el sentido de que, por un lado, pueden convertirse en portadores de intencionalidad, mientras que, por otro lado, pueden investigar afectos. Por último, al provenir de uno de los orificios del cuerpo, de un esfínter, pueden erotizarse fácilmente y representar, por metonimia o metáfora, varias zonas erógenas y los placeres que allí se producen” (Lecercle, 1994: 32, traducción de la autora).

Como criatura híbrida, el grifo encarna la ausencia de límites taxonómicos, incluyendo los de género. A diferencia de otros textos sinsentido de Richards, “My Griffin” carece de elementos acústicos. Podríamos decir que, aquí, Richards silencia su trepidación y la mantiene en secreto, “in the barn” —en el granero—. Mantener algo en el granero es una expresión coloquial que significa que has hecho lo necesario para lograr tu objetivo. El extraño grifo de Richards se mantiene “busy winding yarn” —ocupado enrollando hilo—, expresión idiomática para referirse en inglés a contar cuentos. Sin embargo, la expresión correcta es *weaving yarn* y no *winding*, término que en inglés es sinónimo de *bending* —“torciendo”—, y cuyas connotaciones sexuales son más evidentes en la actualidad. Richards agrega impedimentos, protegiendo a su grifo de la vista pública. No es prudente dejarle libre —“it would not be wise to free him”— y que la gente pueda ver sus mandíbulas, “his jaws so wide”; unas mandíbulas que recuerdan a las de Jabberwocky. En este poema, los límites del sentido están marcados por un guardián híbrido que habita entre mundos; una criatura silenciada, sin clasificar, escondida en la oscuridad del granero para que el resto del mundo no pueda ver lo que oculta.

4. CONCLUSIONES

En un sistema lingüístico que funciona mediante relaciones de complementariedad y diferencia, el sinsentido literario es un proyecto textual particularmente anti-teleológico; lleno de aperturas y texturas que enredan la ecología del lenguaje. Parece no tener un origen claro y no llegar nunca a buen final. Al fin y al cabo, se resiste a ser fijado, existiendo en una especie de limbo lúdico, con frecuencia animalizado, y con significados oscuros. Apoyado en el disparate, el sinsentido se desliza en libertad entre categorías taxonómicas que rompen los límites entre mundos; entre lo real y lo imaginario; lo humano y lo no humano. El sinsentido habla con libertad, y en su retórica, inevitablemente arrastra a criaturas inhumanas a una escala de tiempo antropocéntrica y

un modo de acción antropomórfico; criaturas que se comportan con una agencia inescrutable que simultáneamente desafía estos órdenes. Las locuras del sinsentido incorporan formas de *poïesis* corporal expresada a partir de sonidos que van más allá del significado lingüístico. Los iconotextos contienen trazas de iconos e índices, de signos no-lingüísticos, pero sí semióticos. Estos signos incorporan gestos, revelando así otras voces sin voz.

El sinsentido da pequeños pasos para exponer las limitaciones del lenguaje y las expectativas que contiene en relación con lo que es aceptable en la sociedad. Ante la problemática de la libertad de género en la época victoriana, oculta hasta hace relativamente poco tiempo, esta investigación ha mostrado los aspectos *queer* de tres microtextos compuestos por tres autores, dos hombres y una mujer, disfrazados de seres híbridos y extraños, ocultos tras el juego infantil; una atmósfera lúdica donde nada es lo que parece y todo es posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L. B. (1598). *El Momo: la moral y muy graciosa historia del Momo*. Barcelona: Biblioteca Central ExLibris. Disponible en línea: <https://play.google.com/store/books/details?id=NVUmUEKasGwC&rdid=book-NVUmUEKasGwC&rdot=1&pli=1> [26/12/2022].
- BAKER, S. (1993). *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. Champaign: University of Illinois Press.
- BRONSKI, M. (2012). *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press.
- BRUNO, G. (2022). *Expulsión de la bestia triunfante*. M.A. Martínez (trad.). Granada / Madrid: Tecnos.
- BUTE, M. (1997). *A Town Like Alice's*. Sunderland: Heritage Publications.
- CAMMAERTS, E. (1925). *The Poetry of Nonsense*. London: Routledge.
- CARROLL, L. (1871). "Jabberwocky". *Through The Looking-Glass: And What Alice Found There*. En *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. M. Gardner (intr.), 191-196. New York: Norton.
- CHESTERTON, G. K. (1902). "A Defence of Nonsense". *The Defendant*. London: R. Brimley Johnson. Disponible en línea: http://www.gkc.org.uk/gkc/books/The_Defendant.html [26/12/2022].
- DERRIDA, J (2006). *L'Animal que donc je suis*. En *L'animal autobiographique*. M. L. Mallet (ed.), 253-261. Paris: Éditions Galilée. Disponible en línea: <http://bibliodroitsanimaux.free.fr/derridachat.html> [26/12/2022].
- DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit. Disponible en línea: http://www.archipress.org/?page_id=1472 [26/12/2022].
- FOUCAULT, M. (1966). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

- GARDNER, M. (1999). *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. New York: Norton.
- GREEN, R. L. (1970). *The Lewis Carroll Handbook*. London: Dawson of Pall Mall.
- GRISHAKOVA, M. (2011). "Intermedial Metarepresentations". En *Intermediality and Storytelling*, M. Grishakova y M. L. Ryan (eds.), 312-332. Berlin / New York: De Gruyter.
- KRISTEVA, J. (1974). *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Tel Quel.
- LEAR, E. (1846). *A Book of Nonsense*. London: F. Warne & Co. Disponible en línea: <https://archive.org/details/bookofnonsense00lear/mode/2up> [26/12/2022].
- _____. (1968). *The Scroobious Pip*, O. Nash (ed.). New York: Harper & Row. Disponible en línea: <https://archive.org/details/scroobiouspip00lear> [26/12/2022].
- LECERCLE, J. J. (1994). *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London: Routledge.
- LENNON BECKER, F. (1947). *The Life of Lewis Carroll*. London: Collier Books. Disponible en línea: <https://archive.org/details/lewiscarroll00lenn> [26/12/2022].
- LODGE, S. (2019). "3. Queer Beasts". En *Inventing Edward Lear*, 141-216. Cambridge MA: Harvard University Press.
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A. (2018). "El futuro de las narratologías híbridas II: A través del espejo de Lewis Carroll". En *Espacios Transliterarios*, S. Justo y L. Pereira (eds.), 15-55. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela / Jean Monnet Papers. Disponible en línea: http://www.selgyc.com/images/docs/espacios_transliterarios_selgyc.pdf [26/12/2022].
- _____. (2019). "Beyond Analogy: the Semiosis of Lewis Carroll's Fantasy Worlds". En *The Reality and Permanence of Fantasy Fiction. The ESSE Messenger, Journal of the European Society for the Study of English* 28.1, 75-97. Disponible en línea: <https://essenglish.org/messenger/vol-28-1-summer-2019/> [26/12/2022].
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A. Y KHASKI, C. (2013). "Intermedial Serial Meta-representation in Dickens' Pickwick Papers". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.4, n. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2390> [26/12/2022].
- MALCOLM, N. (1997). *The Origins of English Nonsense*. London: HarperCollins.
- NOAKES, V. (1968). *Edward Lear: The Life of a Wanderer*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
- OGDEN, C. (1932). *Opposition: A Linguistic and Psychological Analysis*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- OPIE, I. Y OPIE, P. (1951). *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press. Disponible en línea: <https://archive.org/details/oxforddictionary0000opie> [26/12/2022].
- RACHELS, J. (1990). *Created from Animals: The Moral Implications of Darwinism*. Oxford: Oxford University Press.

- REYNOLDS, K. (2007). *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. London / New York / Shanghai: Palgrave Macmillan.
- REYBROUCK, M. Y EEROLA, T. (2017). "Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions". *Frontiers in Psychology* 8, 1-14. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494> [26/12/2022].
- RICHARDS, L. A. (1902). "My Griffin". En *Tirra Lirra: Rhymes Old and New*, 118-119. Boston / Toronto: Little Brown & Co. Disponible en línea: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.166309> [26/12/2022].
- ____ (1931). *Stepping Westward*. New York: D. Appleton-Century Company. American Printing House for the Blind, Inc. Disponible en línea: <https://archive.org/details/steppingwestward00laur> [26/12/2022].
- ROSE, A. (1995). "Lewis Carroll's 'Jabberwocky': Non-sense Not Nonsense". *Language and Literature* 4, 1-15. Disponible en línea: https://www.adamrose.us/public/documents/Adam_Rose-Lewis_Carrolls_Jabberwocky_Non_sense_Not_Nonsense.pdf [26/12/2022].
- SEWELL, E. (1952). *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus / Penguin Random House.
- STEWART, S. (1979). *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- STRACHEY, E. (1888). "Nonsense As a Fine Art". *The Quarterly Review* 167.334, 335-65. Disponible en línea: <http://www.nonsenselit.org/Lear/pdf/nonsense.pdf> [26/12/2022].
- SJOO, M. Y MOR, B. (1987). *The Great Cosmic Mother. Rediscovering the Religion of the Earth*. New York: Harper Collins.
- TIGGES, W. (1988). *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- TONKOVICH, N. (1997). *Domesticity with a Difference*. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- TOWNSEND, J. R. (1965). *Written for Children: An Outline of English Children's Literature*. London: Garnet Miller.
- UGLOW, J. (2017). *Mr Lear: A Life of Art and Nonsense*. London: Faber & Faber.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 12/12/2022

Fecha de aceptación: 17/04/2023