

# «CRIATURAS ESPEJO»: POLÍTICA ANTIHUMANA EN LA *ALICIA* DE TENNIEL<sup>1</sup>

<https://doi.org/10.25058/20112742.n31.09>

TED GEIER<sup>2</sup>

*University of California*<sup>3</sup>, Davis, USA

tegeier@ucdavis.edu

Cómo citar este artículo: Geier, Ted (2019). «Criaturas espejo»: política antihumana en la *Alicia* de Tenniel. *Tabula Rasa*, 31, 201-249. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.09>

Recibido: 24 de noviembre de 2018

Aceptado: 14 de marzo de 2018

## Resumen:

Este artículo plantea el realismo indexical de Tenniel –fidelidad biológica en la presentación gráfica de los no humanos– como una revisión crítica del antropocentrismo operativo en los cuentos de *Alicia* de Carroll. Se examinan *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, y se cuestiona la reputación extendida de Carroll como uno de los primeros defensores de los derechos de los animales y opositores a la vivisección con base en su postura carnívora bienestarista. Las imágenes de Tenniel coinciden con el texto de Carroll en múltiples aspectos éticos claves, pero también articulan una nueva reflexión sobre los no humanos y el potencial especialmente limitado de cualquier criatura o política «imaginada» por los humanos. También se evalúa los demás trabajos de Tenniel en el periodo, y se demuestra su aplicación racista de rasgos animales en su tira cómica política para *Punch Magazine* en el siglo XIX y sus demás divergencias de las técnicas gráficas históricas naturales en las imágenes importantes de *Alicia*. La obra de Tenniel se compara con los estilos visuales de otros caricaturistas y de taxidermistas en las vibrantes tradiciones de colección de animales y representación de los mismos en la época. Pero finalmente, el artículo sugiere un claro pensamiento sobre la expresión humana frente a la fidelidad biológica en la intersección de texto e imagen que también se refleja en las teorías de la animalidad y el antropocentrismo. Las políticas antihumanas de Tenniel surgen del contexto de sus técnicas realistas de historia natural en el texto, en

<sup>1</sup> Este artículo hace parte del trabajo desarrollado con el grupo de investigación del Instituto de Investigación en Humanidades de la Universidad de California, Davis, que refleja la preocupación de larga data de los grupos humanos con los modos culturales amplios de pensar sobre lo no humano y las políticas de acción posibles y permisibles en un mundo multiespecie. El autor desea agradecer especialmente a Juan Camilo Cajigas y Leonardo Montenegro por sus comentarios y sugerencias esenciales, que mejoraron el artículo en varias formas clave.

<sup>2</sup> Ph.D. en Literatura de la Universidad de California, Davis.

<sup>3</sup> Director del Grupo de Investigación en Culturas, Políticas y Economías de lo No-humano, en el Instituto de Investigación en Humanidades de la Universidad de California, Davis; Profesor Asistente de Comunicación y Arte de la Universidad Ashford.



**San Antero**  
*Leonardo Montenegro*

un cuestionador comentario producto de la reflexión. Este extraño biologicismo resulta en la obsesa fantasía de lo real, en esos ejemplos, pues desestabiliza tanto la presunción de clasificación racional y de propiedad ética, al igual que la naturalidad acrítica de una protagonista infantil. Alicia es la «chica mala».

*Palabras clave:* Alicia en el país de las maravillas, antropomorfismo, taxonomía, representación, política

### ‘Looking Glass Creatures’: Anti-Human Politics in Tenniel’s *Alice*

*Abstract:*

This article proposes Tenniel’s indexical realism–biological fidelity in graphic presentation of the nonhuman—as a critical revision of the operative anthropocentrism in Carroll’s *Alice* stories. Both *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass* are considered, and Carroll’s general reputation as an early anti-vivisection and animal rights advocate is challenged on the grounds of his welfarist carnivore position. Tenniel’s images accord with Carroll’s text on multiple key ethical points, but they also articulate a further thinking about the nonhuman and the particularly limited potential for any creature or politics “imagined” by the human. Tenniel’s other work in the period is also evaluated, as it demonstrates his racist application of animalistic traits in his political cartoon work for *Punch Magazine* in the nineteenth century and his other divergences from the natural historical graphic techniques in the key *Alice* images. Tenniel’s work is compared to the visual styles of other caricaturists and of taxidermists in the period’s vibrant animal collecting and display traditions. But ultimately, the article suggests a clear thinking about human expression vs. biological fidelity at the intersection of image and text that also reflects on theories of animality and anthropocentrism. Tenniel’s anti-human politics emerge from the context of his realist natural history techniques within the text in a challenging reflexive commentary. This uncanny biologism results in the haunting fantasy of the real, in such examples, as it unsettles both the presumption of rational classification and of ethical propriety, as well as the uncritical naturalness of a child protagonist. Alice is the “bad guy.”

*Keywords:* *Alice in Wonderland*, anthropomorphism, taxonomy, representation, politics

### “Criaturas do espelho”: política anti-humana em *Alice*, de Tenniel

*Resumo:*

Este artigo propõe o realismo indexical de Tenniel –a fidelidade biológica na apresentação gráfica do não-humano- como uma revisão crítica do antropocentrismo operativo das histórias de Alice de Carroll. Tanto *Alice no País das Maravilhas* quanto *Através do Espelho* são consideradas aqui, e a reputação geral de Carroll como um precursor da anti-vivissecação e defensor dos direitos dos animais é desafiada com base em sua posição carnívora de bem-estar. As imagens de Tenniel estão de acordo com o texto de Carroll em vários pontos-chave da ética, mas também articulam um pensamento adicional sobre o não-humano e o potencial particularmente limitado de qualquer criatura ou política

«imaginada» pelo humano. Outro trabalho de Tenniel do mesmo período também é avaliado, tendo em vista que demonstra a aplicação racista de traços animais em seu trabalho político de desenho para o *Punch Magazine* no século XIX e outras divergências frente às técnicas gráficas históricas naturais nas principais imagens de Alice. O trabalho de Tenniel é comparado aos estilos visuais de outros caricaturistas e taxidermistas nas vibrantes tradições de coleta e exibição de animais. Por fim, o artigo faz um esclarecimento sobre a expressão humana versus a fidelidade biológica na intersecção de imagem e texto que também se reflete nas teorias da animalidade e do antropocentrismo. A política anti-humana de Tenniel emerge no contexto de suas técnicas realistas de história natural dentro do texto em um comentário reflexivo desafiador. Esse estranho biologismo resulta na assombrosa fantasia do real, em tais exemplos, pois perturba tanto a presunção de classificação racional quanto a propriedade ética, bem como a naturalidade acrítica de um protagonista infantil. Alice é o “cara mau”.

*Palavras-chave:* Alice no País das Maravilhas, antropomorfismo, taxonomia, representação; política.

La fantasía, un género escapista que articula mundos posibles, las capacidades que dominan esos mundos, o las imposibles amenazas a la realidad que pueblan las ansiedades de un protagonista, opera, de este modo, como un cuestionamiento formal de la misma demarcación confiable. *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, de Lewis Carroll, configuran las condiciones de la fuga del niño de la autoridad del adulto y el ascenso al poder sobre los ejércitos de la lógica, la estrategia, las normas y las «condiciones» mismas, y las expectativas de la sociedad cortés<sup>4</sup>. El tono animador de los cuentos es más que simple paranoia, y su aspiración crítica se ve reforzada por el «antididáctico» didacticismo victoriano de Carroll como una profunda sospecha de hegemonías humanas y el asunto de la vida. Los no humanos del señor John Tenniel, ya fueran «animales reales» o «bestias fantásticas», muchas veces expresan una ampliación crítica de la teoría política de Carroll en los cuentos y repasan algo del antropomorfismo clave al avance narrativo central de Carroll.

<sup>4</sup>Nota sobre ediciones y citas / paginación: las historias de Alice y las imágenes de Tenniel son de dominio público, archivadas en línea para acceso abierto. He indicado el capítulo del cual provienen las imágenes y las citas, asumiendo que el lector puede consultar cualquier versión disponible o en línea con su propia paginación dada la brevedad general de los capítulos, y también asumiendo cierta familiaridad general con las historias. El Proyecto Gutenberg es un recurso. El archivo preferido por el autor para buscar las imágenes de Alicia de Tenniel es: <http://lewiscarrollresources.net/tenniel/index.html>

Como en el caso del complejo de Bambi, las representaciones antropomórficas como parte de un llamado ético tienen efectos comprobados. El complejo de Bambi es una expresión común en la cultura anglófona, llamado así por el famoso personaje de Disney, y por lo general indica que se tienen emociones sentimentales hacia los animales, oponiéndose, por ejemplo, a la cacería. Estudios recientes han estudiado la forma en que fotografías de megafauna, como el oso polar, más generalmente, son herramientas poderosas para motivar la conciencia ambiental en populares campañas masivas (Ziser & Sze, 2007). La fidelidad indéxica de Tenniel al animal resistió parte del antropomorfismo descriptivo de Carroll, abogando por compasión y protección de criaturas como el imposible grifo que el texto de Carroll ridiculizaría de otro modo. La objetividad de Tenniel en las ilustraciones de los cuentos irónicamente se convirtieron en movilizaciones contundentes de la representación animal – objetivización– para rechazar el antropomorfismo. Como corresponde, esto es más pronunciado en el caso del cervatillo en el bosque, que Carroll describe como con «grandes ojos, dulces» (Carroll, 1871, “Looking-Glass Insects”). Esto sin embargo no le llega a los talones a la imagen de Tenniel. Los llamados éticos y las descripciones ontológicas dependientes de las representaciones funcionales de lo no humano reiteran la misma violencia objetivadora que quieren combatir; así, talvez, los gestos naturales históricos de Tenniel parecen preservar lo no humano en contraposición a lo humano. Ese es precisamente el conflicto en las historias cuando Alicia se convierte en un sanguinario y tirano ser humano. Sin embargo, esto no hace absolutamente nada para resolver el problema de la histórica violencia colonial contra la naturaleza que hace presencia en las obras británicas, incluso mucho antes de Carroll, como por ejemplo en la literatura romántica (Bewell, 2004).

Hasta la fecha el manuscrito completo de Carroll redactado a mano del original, incluyendo sus ilustraciones, puede consultarse en línea por medio de la Biblioteca Británica<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland>

También se puede acceder a las imágenes en la página John Tenniel's Alice Illustrations. (<https://lewis Carrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aiiw01.html>)

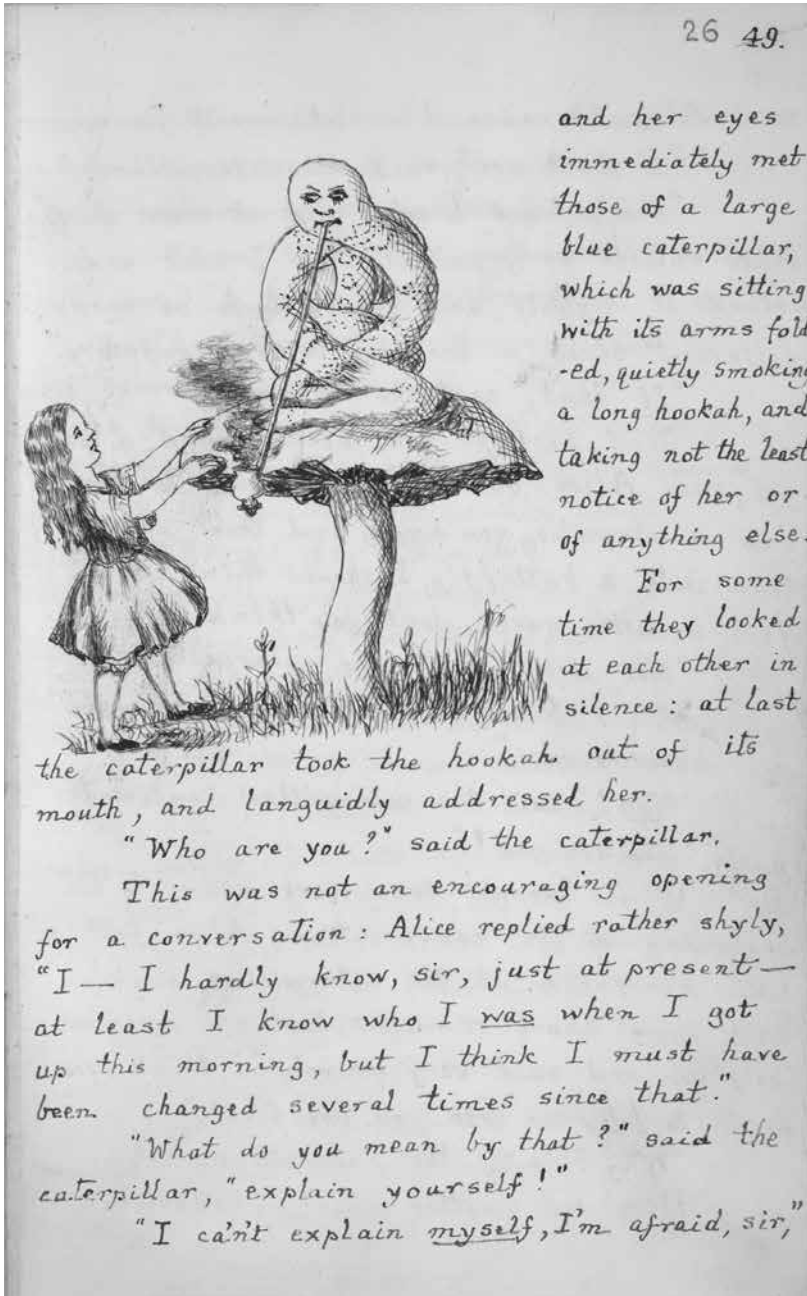


Figura 1. (pág. 51 <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland>)

Un mayor número de las imágenes de Carroll representan más a Alicia que a las criaturas que sir John Tenniel crearía en colaboración con Carroll, pero varias representan también colectivos multiespecies. Los muchos grupos de animales y objetos animados reunidos en actos de la corte, como ejércitos, y otros elementos de ese tipo, son por un lado totalmente originales a sus obras, mientras que también reflejan los intereses de los autores románticos en la comunicación y comunión de esas interespecies. Considérese el ulular del chico de Wordsworth a los búhos en Winander, por ejemplo, en el poema «había una vez un chico». Pero sin duda, el trabajo reciente sobre los animales y la ecología revisita algunos de estos primeros imaginarios éticos y sociales formalizando el equipamiento teórico que articula este impulso. Mucho del trabajo de los estudios animales en los últimos treinta años explora nuevas formas de, como lo dijo alguna vez Peter Singer, «ampliar el círculo» de consideración ética (Singer, 1981). Trabajos recientes de académicos como Eduardo Kohn (*How Forests Think*, 2013) y Timothy Morton (*Being Ecological*, 2018) demuestran la coexistencia de múltiples especies en formas similares a lo que Matthew Calarco ha explicado recientemente en *Thinking Through Animals: Identity Difference Indistinction* (2016) como «indiferenciación», que busca deshacer el legado humano de la racionalidad como autoridad categórica, y dominación de los otros a través de ella, afirmando o empleando conceptos de diferencia humano-no humano aun en una declaración inicial de otredad. En cierto sentido, la continuación que hace Carroll del género animal didáctico ya tiene el «poder de fuego» mental para imaginar una comunidad interespecie. El género fantástico, después de los cuentos de hadas y las fábulas –lo fabuloso simplemente– imagina esos mundos como su canon central. Es ahí donde ayuda mucho la frustración de Tenniel por la representación icónica, pues la representación indexical intenta dejar que las criaturas sean de formas distintas al imaginario humano. La tensión clave es que ese estilo de representación es aprovechada por lo colonial, que recoge taxonomías de la historia natural del siglo XIX. Pero si actualmente la fotografía o la captura digital del animal «real» puede motivar el interés general, la tecnología de Tenniel de lo no humano también logra hacerlo.

Las imágenes de Tenniel en muchos casos amplifican el profundo interés de Carroll por los límites humano/no humano, el comportamiento ético y las convenciones sociales. Tenniel introduce un pensamiento no humano aún más profundo que las historias de Carroll. La principal preocupación es una expectativa de género en la fantasía y las obras infantiles, ambas con enorme influencia de Carroll por supuesto, y la flexibilidad de esa diferenciación se evidencia aún más en el antropomorfismo de la tradición fabulística. El género didáctico también hizo uso de los no humanos con fines de perfeccionamiento humano, adaptando diferentes especies con diferentes rasgos morales y ética de trabajo, por ejemplo. Tenniel había ilustrado una reconocida edición de 1848 de las fábulas de Esopo,

que fue un ejemplo clave de su idoneidad para los proyectos de *Alicia* a los ojos de Carroll. La Biblioteca Británica presenta las versiones originales de este libro, también, y en la reseña que hacen de la obra destacan el antropomorfismo de los trabajos y una historia muy conocida de la práctica de Tenniel: él observaba los animales en el zoológico para perfeccionar sus imágenes, las mismas imágenes que Carroll consideró al elegir a Tenniel para ilustrar *Alicia* (Biblioteca Británica, *Alicia en el País de las maravillas*).

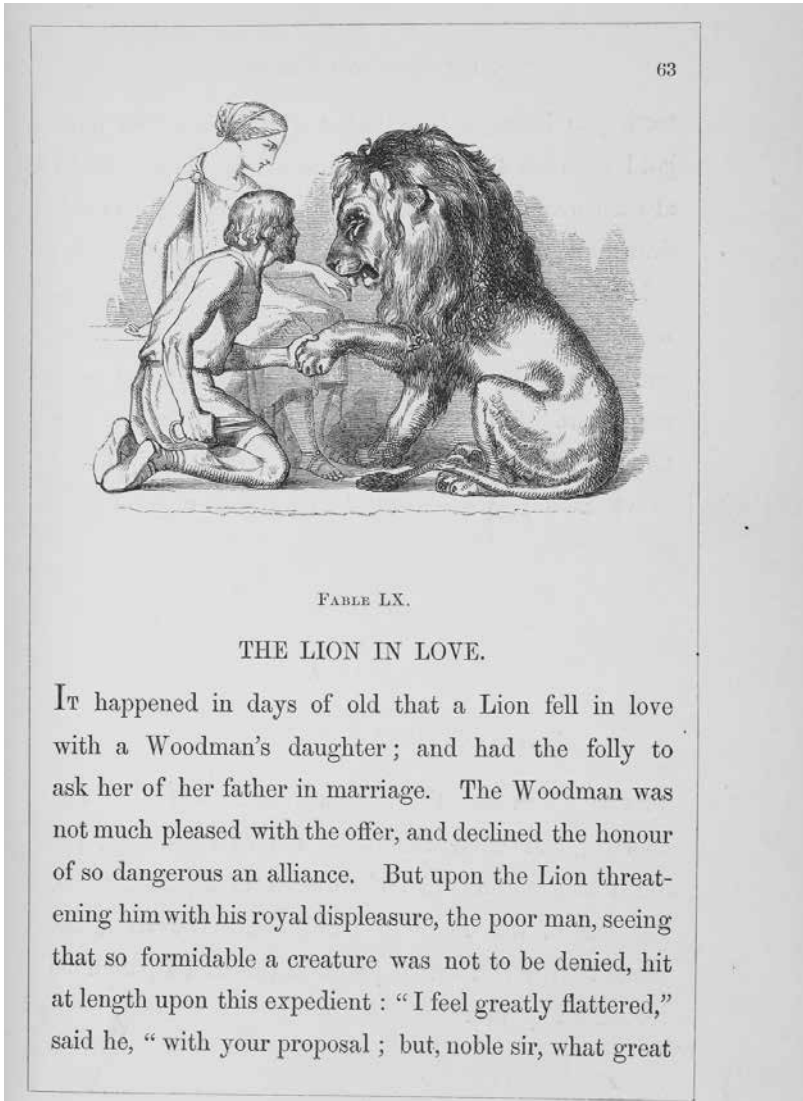


Figura 2. (Pág. 3 <https://www.bl.uk/collection-items/1848-edition-of-aesops-fables-illustrated-by-john-tenniel>)



Esta tensión entre la expresión ética icónica y la fidelidad en la reproducción pone de relieve el interés de la época en catalogar la fidelidad biológica. El término para esa fidelidad es representación indexical. Seung-Hoon Jeong (2011) articula este concepto, tomado de la filosofía de C.S. Peirce y aplicada en el cine por el importante teórico de las artes cinematográficas André Bazin, de la siguiente manera:

André Bazin declaró que la pintura occidental se había liberado de la obsesión con la mimesis... pues el realismo absoluto se alcanzaba simplemente con la fotografía; lo que él quería demostrar, sin embargo, no era la visible capacidad icónica de este nuevo medio, sino su proceso mecánico de inscripción de la luz del objeto al celuloide químico, lo que se compara con la impresión dactilar, es decir, la creación de un índice. Como el mismo Peirce lo dijo, una fotografía difiere de esta manera de una pintura a pesar de su iconicidad, por su indexicalidad que demuestra que su objeto estuvo realmente ahí y es por eso que incluso una fotografía en blanco y negro, gastada por el tiempo, puede seguir siendo mejor evidencia de nuestra identidad y ser utilizable en nuestra licencia de conducción que cualquier retrato a todo color que puede pintarse incluso sin nosotros, en la teoría. De igual manera, la indexicalidad ha nutrido el realismo baziniano en especial en documentales, cuyo valor radica en la presencia en eventos reales en lugar de su representación (p. 1).

El realismo indexical de Tenniel se ajusta a lo surreal fantástico de Carroll en una mimesis/representación de una honda extrañeza de un animal no fotográfico y también el modo indexical de vanguardia en la época, la captura histórica natural de un animal que está realmente allí. Su impulso es indexical, no icónico –un animal ha «estado ahí», para tomar la explicación de Jeong sobre el índice y que el animal obstruye la iconicidad del animal textual de Carroll.

Al menos una nota reciente sobre los retratos de Tenniel rebate que ellos más bien «remedan las representaciones de la historia natural, puesto que las “imágenes científicas [originales] en su entorno natural no incluyen normalmente la presencia de un humano, en especial la de una niña bien vestida”» (Kérchy, 2018, p.1 y citando a Paolozzi, 2015). Pero por supuesto, esas inclusiones originales eran las de Carroll, que se observan claramente en sus ilustraciones originales para los relatos. El compromiso de Tenniel con el trabajo indexical de la historia natural se vio así forzado a esta compañía incómoda con la humana, que inaugura en consecuencia su alegato crítico sobre la presuntuosidad de Carroll. Sin duda alguna, gracias a las versiones de los cuentos de Alicia realizados por Disney en los siglos XX y XXI, en el mundo entero se conoce el aspecto de la etiqueta en las narraciones, pero también se conoce la iconografía de la historia, según Carroll, por lo general absurda. Al parecer siempre es una divergencia expresiva de la indexicalidad biológica de las innovaciones de Tenniel. Por otro lado, los intentos originales de Carroll de dibujar animales fieles a la imagen real se hace evidente en algunos de los ejemplos del manuscrito de 1864:



Figura 3. (pág. 47 <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland#>)

El sentido de propiedad de Alicia, su incapacidad de vivir a la altura de las expectativas de las flores, y los ridículos abusos de poder de la Reina todos se han unido al panteón de los dibujos animales, y Tenniel no era ajeno a las imágenes de las historietas gráficas; de hecho, era su estilo más conocido. Pero esta mediación de los índices visuales de los relatos prescinde de la tensión entre imagen y contenido, supeditando su aserción importante sobre la crítica política –animal o de otro tipo–. El desafío a la autoridad humana montado por representaciones humanas perfeccionadas, que por ende pueden expresar la experiencia emocional (los temerosos y tristes ojos del cervatillo) y la impotencia taxonómica (el ridículo sapo conciliador vestido con finas ropas), pero también por la sinceridad prefotográfica de la imagen histórica natural.

La relación contextual más amplia de los relatos con la principal preocupación social del periodo –que incluyó debates fundamentales sobre los derechos de los animales y la aparición de una legislatura para la protección animal– refleja motivos éticos adicionales. El chovinismo general de Carroll aparece en su tratamiento de la noción de clase social en otros pasajes en los cuentos de Alicia, pero Carroll también introduce importantes llamados éticos a lo largo de sus historias, aunque ocurran en episodios contradictorios e incluso crueles. Tenniel en ocasiones corrige los abusos de Carroll, y es importante recordar que, sea cual sea la independencia entre ellos, que los dos artistas mantuvieron a lo largo de la producción, Carroll y Tenniel colaboraron estrechamente en las imágenes y su ubicación. Además, en el caso de las representaciones realistas de los especímenes en las ilustraciones de *Alicia* hechas por Tenniel, hay un reflejo victoriano en la condición natural-histórica calladamente amoral de la vida en general. Y es especialmente en las extrañas figuras de *A través del espejo* que las imágenes de Tenniel sugieren una profunda tristeza por la «vida»

en la imaginación humana. Su Jabberwocky en *El país de las maravillas* es arrancado del bosque, como Humbaba en *La epopeya de Gilgamesh*, horrorizado con las manos y los pies extendidos hacia delante y obligado a una confrontación poética que no podía tener sentido y que reiteraba un tema recurrente de entrar o salir del bosque.



Figura 4. (Localización: página 23 (capítulo 1) <https://lewis Carroll resources.net/tenniel/Illustrations/Pages/ttlg09.html>) Esta debía ser la imagen de carátula para la obra, pero Carroll pensó que produciría demasiado miedo (Gardner, 1998, p. 196).

Estos tipos de extrañas –y extrañamente naturales– invenciones de criaturas son bien conocidas, y han despertado una especulación constante sobre las descripciones de Carroll, más allá de las imágenes originales de Tenniel. Esto incluye el reciente diseño CGI y 3D en las representaciones de Tim Burton del mundo de Alicia, en

las dos películas estrenadas en 2010 y 2016, aclamadas por los elementos visuales de diseño y los monumentales retornos de taquilla. Una historia completa de la Alicia visual también debería incluir la bellísima toma Art Nouveau de Mabel Lucie Attwell, en sus imágenes de 1910 con soles naranja que cuelgan bajo y una Alicia pelirroja. La edición de 1969 de Dalí volvió a publicarla recientemente la editorial de la Universidad de Princeton con motivo del 150 aniversario de Alicia. No cabe duda de que esta flexibilidad de historias, al parecer ilimitadas como terreno de pruebas para la expresión del género fantástico, debe mucho a su lenguaje y juegos de lógica. La ágil apertura de lo inexistente y el otro antropomorfizado en la carne parlante de Carroll y el ejército de naipes «da vida» y deshace las cosas como elementos formales, no como mera reacción desarticulada de un lector casual. La Alicia ilustrada inaugura un imaginario no humano –no simplemente un catálogo bestiaro– en las direcciones constantes, formales de las criaturas, y la crítica que formula Carroll a la sociedad adulta se convierte en la crítica de Tenniel a las hegemonías antropocéntricas.

La experiencia de Alicia en *El país de las maravillas*, en el primer capítulo comienza cuando come y bebe varias cosas para crecer o encogerse. Una vez resuelve el acertijo para pasar por una puerta, su aventura empieza con el encuentro con un ratón en el agua (Fig. 5), en uno de los gestos éticos iniciales entre especies. Recuérdese, sin embargo, que la primerísima imagen del libro mismo (aparte del imponente frontispicio del patio de la Reina con tres aves inexpresivas en medio de una pompa y circunstancias con modales humanos [Fig. 6]), es el conejo blanco metido en su atuendo acicalado y la ubicua amenaza del orden: el reloj («¡Oh cielos! ¡Oh cielos! ¡Qué tarde voy a llegar!» [Fig. 7]):

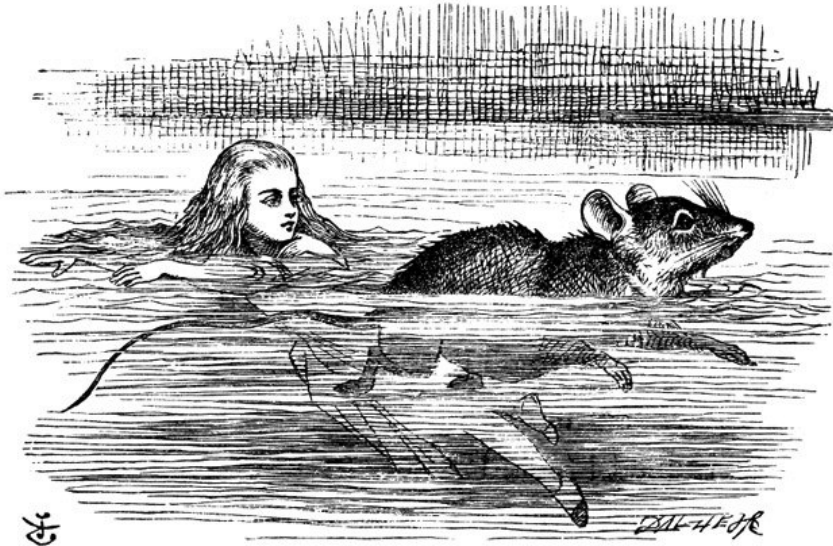


Figura 5. (Localización: página 26 (capítulo 2) <https://lewis Carroll resources.net/tenniell/illustrations/Pages/aaiw08.html>)



Figura 6. (Localización: Frontispicio <https://lewis Carrollresources.net/tennie/Illustrations/Pages/aaiw01.html>)



Figura 7. (Localización: página 1 (capítulo 1) <https://lewis Carrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aiiw02.html>)

Como parte de la literatura fantástica para niños, esta antinatural comunidad se convierte en la cosa más natural del mundo. Yuxtapuesto al frontispicio, las consecuencias de esta comunidad natural son obvias. El conejo antrópico que inicia la curiosa persecución de Alicia ya ha importado el imaginario antropocéntrico con Alicia –introduciendo la autoridad, por así decirlo–. La fuerza de la imaginación en estos trabajos eventualmente se convierte en la autoridad de Alicia sobre los demás, como cuando los naipes se antropomorfizan en amenaza física directa que Alicia, agrandada por los hongos y pociones mágicas y demás, puede vencer y dominar. Los adultos propensos a perder juegos de cartas también pueden tirarlas por toda la habitación en algún momento, si el mundo simplemente no cooperara con el deseo. Alicia no transgrede, finalmente, la expectativa de otro género infantil. Su alcance moral a lo largo de los relatos garantiza que su virtud –en otras palabras, su disciplina estricta como la personificación de la pureza– quede intacta y triunfe sobre las fuerzas relativamente menores del mal en la obra. Los lectores de Alicia deben recordar de inmediato los absurdos y correcciones de escala de un trabajo a otro, y también deben notar el potencial de antropocéntrico de los cuentos morales de Carroll. Las restricciones de los mundos adultos y las fórmulas lógicas, así como la jerarquía social de las «reglas del juego» en disparatados rituales, como la carrera electoral, están bajo ataque continuo. Así pues, en este sentido particular los temas de Carroll abren la crítica social a través del juego y con el lenguaje de la sociedad victoriana. Cayendo por el agujero de madriguera para empezar, Alicia nota anaqueles de libros, mapas y cuadros. Toma un frasco de mermelada, aunque está vacío. La caída le parece eterna a Alicia, aunque no siente miedo –incluso comenta cómo esta experiencia la hará más fuerte, y cualquier caída futura por las escaleras no la pondrá en peligro–. Alicia está, en efecto, aprendiendo e incorporando nuevo conocimiento como soporte para la acción futura. Aquí Carroll también anuncia el particular sadismo del género didáctico. Los mapas son otra clave para la apertura crítica de los relatos: Alicia a continuación se lamenta de no poder hacer gala de su conocimiento frente a nadie en esta caída interminable, y luego ella *practica*, aun sin público, apelando a la lógica de coordenadas de la latitud y la longitud. Ella no sabe cuáles son, pero se pregunta cuál será su posición en este punto de la caída. La obra corrige los regímenes disciplinarios en tales formas desde el principio, pero requiere al sujeto amenazado para funcionar. Alicia debe reclamar su potencia individual mediante estos juegos con el fin de completar el avance del relato hacia la soberanía, literalmente.

Este progreso humano se convierte en el telón de fondo esencial para los miopes índices realistas de Tenniel. Si Carroll necesita el apoyo del humano en peligro para su narrativa, entonces la lámina de Tenniel se convierte en el mito humano de ese éxito «contra» el mundo de los objetos animados. Quizás ninguna imagen sea más singularmente expresiva de lo humano frente a la objetivización y dominación no humana que la mano sin cuerpo de Alicia metiéndose en la madriguera del conejo y tratando de agarrar al muy aterrorizado, y biológicamente indexical

conejo (donde tal vez el abrigo marca su ocupación antropomórfica por prácticas culturales como la vivisección) desde el capítulo «El conejo envía un Pepito» [“The Rabbit Sends in a Little Bill”]:



Figura 8. (Localización: página 48 (capítulo 4) <https://lewis Carrollresources.net/tenniel/illustrations/Pages/aaiv12.html>)

Las imágenes de Tenniel, en especial el grifo, muestran una apertura fundamental hacia los no humanos –incluso compasión por ellos– y un comentario adicional sobre los múltiples abusos instrumentales en los relatos. El grifo, que es una representación híbrida puramente fantástica, no puede acercarse al índice de historia natural. Se encoge de miedo, se acongoja y se queda parado en una bochornosa presencia en sus tres apariciones consecutivas en *El país de las maravillas* (dos en «La historia de la falsa tortuga», y una en «La cuadrilla de las langostas»:



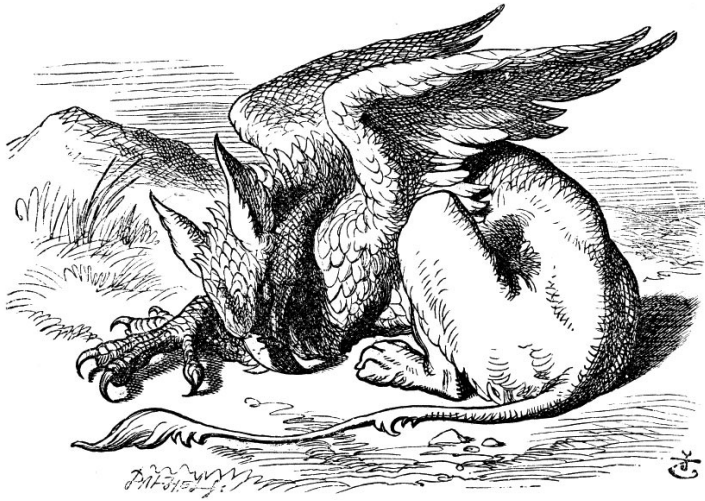


Figura 9. (Localización: página 138 (capítulo 9) <https://lewiscarrollresources.net/tenniell/Illustrations/Pages/aiiw33.html>)



Figura 10. (Localización: página 141 (capítulo 9) <https://lewiscarrollresources.net/tenniell/Illustrations/Pages/aiiw34.html>)



Figura 11. (Localización: página 150 (capítulo 10) <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aaiw35.html>)

Los frágiles y lisiados insectos imaginarios como la meriendaposa garabateada a la ligera y la larguirucha libélula meciéndose son fantasías especialmente vulnerables.



Figura 12. (Localización: página 56 (capítulo 3) <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/ttlg15.html>)



Figura 13. (Localización: página 57 (capítulo 3) <https://lewiscarrollresources.net/tenniell/Illustrations/Pages/ttlg16.html>)



Figura 14. (Localización: página 58 (capítulo 3) <https://lewiscarrollresources.net/tenniell/Illustrations/Pages/ttlg17.html>)

El ataque general de los relatos a las jerarquías, en momentos como estos, del capítulo de «Los insectos a través del espejo», plantea al mismo tiempo importantes preguntas sobre los dominios regulativos de la propiedad mediante la cual se organiza y dirige la vida. Uno de esos dominios es la diferencia humano-no humano, que depende en las obras de un supuesto preliminar de líneas de división inflexibles que no pueden transgredirse como parte de la crítica social general en la obra. Los personajes de Carroll se comunican atravesando todas las líneas

evolutivas, y los procedimientos legales interiores presentan jurados multiespecie. La carrera electoral es, también, un asunto donde participan múltiples especies. Humanos y animales están en comunión a lo largo de las obras.

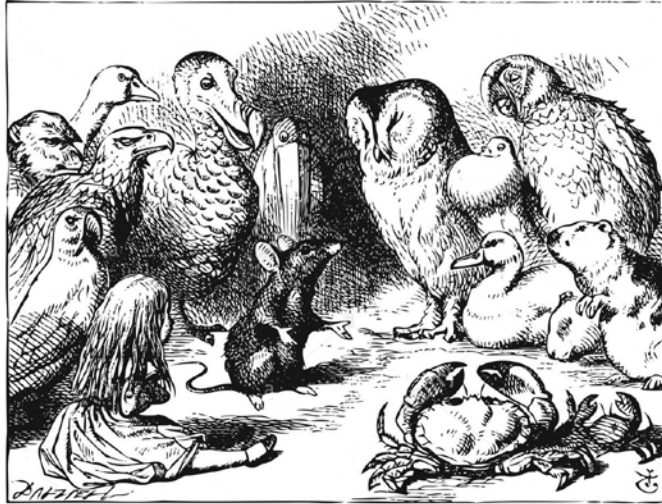


Figura 15. (Localización: página 29 (capítulo 3) <https://lewis Carrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aiiw09.html>)

Parece curioso al comienzo entonces que las ilustraciones de sir John Tenniel para las versiones originales se ciñan a representaciones meticulosamente «fieles», más influenciadas por especímenes de especies de historia natural que por los del imaginario del otro mundo. Si las imágenes resisten la hegemonía categórica humana, el índice realista debe por ello hacer cumplir un compromiso con la crítica social; este es, después de todo, el sello de la expresión realista.

Rose Lovell-Smith (2003) escribió una convincente pieza sobre la independencia de Tenniel respecto a Carroll, pese a la estrecha colaboración que ambos mantuvieron. También comenta sobre la consideración de Tenniel hacia «las ciencias de la vida, la historia natural, y las ideas darwinianas sobre la evolución, ideas estrechamente asociadas por Tenniel con los cambios de talla de Alicia, y con la manera como ellos afectan a los animales con los que se encuentra» (p. 385). Discursos anteriores del impulso victoriano hacia el orden exacto en el mundo, incluyendo la investigación sobre la historia natural y las prácticas de ilustración de la época, incluyen los estudios pioneros de Harriet Ritvo (1998), como *El ornitorrinco y la sirena (The Platypus and the Mermaid)*. Lovell-Smith (2007) también ha escrito otras cosas sobre temas relacionados en el texto *Huevos y serpientes: referencia a la historia natural en la escena de Alicia y el pichón (Eggs and Serpents: Natural History Reference in Lewis Carroll's Scene of Alice and the Pigeon)*. Lovell-Smith es una voz autorizada sobre las influencias de la historia

natural en Tenniel y también argumenta claramente algunas de las revisiones de Carroll –como el poema del cocodrilo en el segundo capítulo de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, «El pozo de las lágrimas»–que refleja un distanciamiento de la teología natural y un giro hacia la «amoralidad, la lucha por la existencia, la depredación del más débil por parte del más fuerte» (p. 386). Sin embargo, Lovell-Smith se detiene aquí y sugiere que los relatos –y la respuesta independiente de Tenniel respecto a ellos en sus ilustraciones– no están presentando ideas coherentes sobre el trato a los animales. Tal como la mera «realidad» de las representaciones de Tenniel no es un simple catálogo, no lo es la equiparación de la simple semejanza que hace Carroll de la depredación con los procesos legales. Y así las frustraciones, ansiedades y protocolos de competencia absurdos no son un simple choque con las tendencias de la época, pues las ideas de Darwin dominaban la opinión pública. De hecho, el tratamiento de los animales no comparte la benévola apacibilidad de los cuentos de Maria Edgeworth, pues Lovell-Smith la describe como «una inversión del tema de la amabilidad hacia los animales implantada en la literatura infantil más ortodoxa» (p. 387). Incluso, Lovell-Smith señala dos hallazgos especialmente cruciales para el tema de las influencias de la historia natural en Tenniel, en particular. Primero, que el mercado para los libros de ilustraciones de historia natural era muy apetecido y se vendía muchísimo mejor que la mayor parte de la narrativa de ficción más popular de la época, y segundo, que los lectores de Darwin eran incluso menores en comparación con aquellos (p. 389).

Que Alicia sea blanco de críticas de hecho hace la misma crítica más precisa y alarmante: las niñas consentidas y privilegiadas son consideradas como monstruos, desde el punto de vista de las vidas de los demás.

Esta condición de Alicia como la villana, en un malestar antropocéntrico, conecta el pensamiento victoriano sobre la consustancialidad de las especies con el impulso del Antropoceno en mucha parte de la crítica contemporánea, exponiendo una villanía oculta en el centro de una aventura aparentemente crítica. La preocupación de Alicia por la justicia y la imparcialidad, aunque eventualmente cuestionada, hace parte del comportamiento ético amplio y la crítica de la razón humana chovinista en ambas obras, y esas son las convenciones de Carroll. Por ejemplo, sobre el sufrimiento y el asesinato después de la narración del poema del Jabberwocky, declara: «De algún modo parece que llena mi cabeza de ideas, ¡solo que no sé exactamente cuáles! Sin embargo, *alguien* mató *algo*: eso es claro por lo menos». La fascinación con las vidas de las cosas y la ética de esta maravilla es recurrente en el énfasis en *no* matar y, en otros apartados, en considerar iguales mediante el símil. En el capítulo «Cerdo y pimienta», un bebé resulta ser un cerdo. No hay imagen de transición. El bebé está llorando a todo pulmón, en el regazo de la duquesa en una imagen, que casualmente también es la primera aparición del gato.



Figura 16. (Localización: página 81 (capítulo 6) <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aiiw21.html>)



Figura 17. (Localización: página 88 (capítulo 6) <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aiiw22.html>)

La duquesa llama ruidosamente al bebé «¡Cerdo!», apenas termina de explicarle a Alicia por qué el gato tiene una sonrisa tan amplia (Alicia había preguntado, «tímidamente»). En el siguiente cuadro, hay un cerdo con el gorro de bebé y envuelto en mantas, pero de ningún modo disimulado, pues Alicia parece mirar con los ojos desorbitados al lector. Alicia percibe los gruñidos como ruidos humanos –en el plano del relato, el gruñido *es* igual que los sonidos humanos, independientemente del conocimiento de Alicia– hasta que conoce su identidad. Luego gruñir no es «manera de expresarse». La criatura extiende sus extremidades «como una estrella de mar» y ronca «como un motor a vapor», y Alicia decide llevarlo para protegerlo al darse cuenta de que es un cerdo y no un bebé que alimentar: «seguro lo matarán en un día o dos. ¿No es homicidio dejarlo?» Lo libera en el bosque, pensando que es un cerdo bastante bonito, y luego sí se encuentra como debe ser y conversa con el animal más extraño de todos, el gato de Cheshire. La imagen de Tenniel es en cierto modo sorprendente, dado el tamaño del gato.

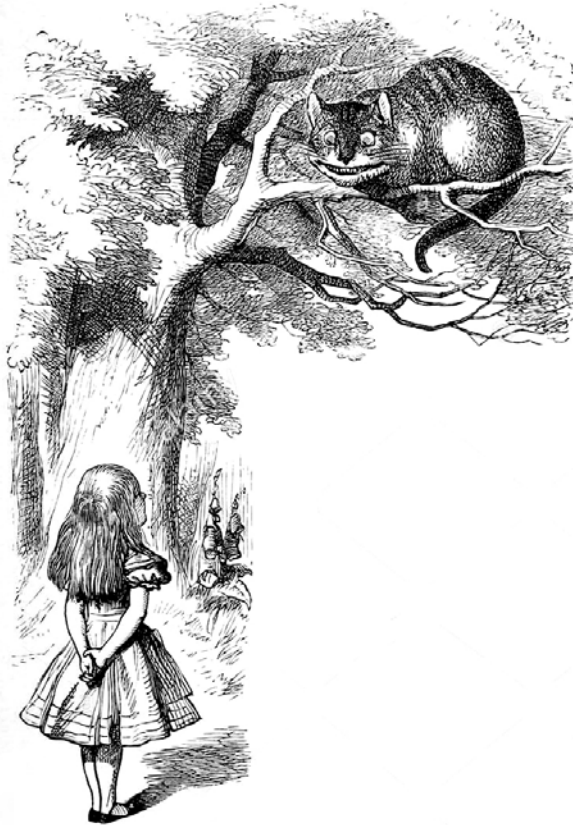


Figura 18. (Localización: página 91 (capítulo 6) <https://lewis Carroll resources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aaaw23.html>)

Es un gato grande en la primera imagen como parte de la escena doméstica de la cocina, pero en este encuentro posterior tiene talla de humano y domina una de las curiosas composiciones en forma de L diseñadas por Carroll y Tenniel, cuando tiene su primera conversación con él. Este gato imposible ahora hace parte del bosque, por supuesto. Pronto desaparece o se disuelve en ese bosque.

Aunque Carroll había establecido otra condición de cuidado más, con el posible bebé, su revelación como cerdo deshace cualquier ética de ese tipo, y Alicia se revierte al humano solitario aliviado, sin trabas por demandas a su atención y su trabajo. Ella se imagina qué niño tan feo habría sido el bebé cerdo. Las imágenes de Tenniel revelan en múltiples ocasiones un cuidado compasivo por las criaturas, con lo que el relato de Carroll no siempre está de acuerdo, y aquí la embarazosa tarea de sostener al cerdo solo parece denotar el extrañamiento de Alicia de la tarea de cuidar cerdos, dadas las limitaciones de su imaginario doméstico, incluso en el bosque. Estos son detalles tan curiosos en parte por la grotesca misantropía de las caricaturas humanas por doquier, incluido el chef que había dejado el cerdo al cuidado de Alicia y le sugirió que lo amamantara. Lo extraño y horrible comunica apropiadamente lo impropio de la autoridad del adulto, mientras que una forma documental no obstruida da esa autoridad a los animales, las otras varias criaturas no humanas, y la mirada de extraños objetos de los cuentos. Tenniel tuvo la aprobación de Carroll para estas imágenes, y como se señaló anteriormente, este es el estilo de ilustración que llevó a Carroll a Tenniel en primer lugar. Pero los precarios cuerpos animales en las ilustraciones de los cuentos contradicen la supuesta etiqueta y compasión de Alicia. Su resistencia hacia la Reina es bastante clara, y su avance contra las tiranías de la jerarquía es la principal satisfacción narrativa en toda la historia. Pero como crítica social general, los cuentos dejan un espacio recurrente para que el dominio de la jerarquía y la autoridad sobrevivan a ese avance. Alicia puede ganar, lo que significa que el juego siempre está en curso. Los juegos principales en los cuentos son los juegos de palabras y de lógica: el modo didáctico-crítico preferido por Carroll. Pero las piezas de naipes y de ajedrez reiteran la seriedad de los juguetes y el impacto de las normativas.

Como es bien sabido, los juegos de Carroll muchas veces apuntan a las costumbres educativas victorianas e incomoda las nociones del lenguaje decente y las buenas costumbres sociales. Pero esto no quiere decir que Alicia misma no se valga del orden y el decoro para abrirse camino por los juicios a los que tiene que comparecer. En «La historia de la falsa tortuga», dice la duquesa, «es el amor lo que hace girar el mundo». Como lo hace notar Alicia, la duquesa es muy aficionada a extraer moralejas de las cosas. «Todo tiene una moraleja», afirma la duquesa, lo que también comenta sobre las expectativas del relato. El género fabulístico, de nuevo, es quizás el más conocido por ofrecer tales programas para el desarrollo ético humano. La ética autoconsciente fue explícita en ese primer episodio de caída por la madriguera del conejo, como ya se mencionó. Mientras Alicia caía en la historia, primero en una oscuridad ininteligible



antes de distinguir cosas en las paredes del abismo, comenzó a tomar objetos de los anaqueles de alacena. Uno era un frasco con la etiqueta «MERMELADA DE NARANJA». «Pero para su gran decepción», escribe Carroll, «estaba vacío: no quiso dejar caer el frasco, por temor a matar a alguien que estuviera abajo, entonces se las arregló para ponerlo en uno de los anaqueles de las alacenas mientras pasaba en su caída». Aunque la primera vez que cambia palabras con otra especie en *El país de las maravillas* fue con el ratón, este manejo de la (no) mermelada es el primer gesto moral de Carroll. La exigencia de orden en el espacio doméstico demandaría devolver los objetos de la casa a sus lugares correctos, ordenados.

Las taxonomías de cocina de Alicia imitan pulcramente la estética clasificatoria del museo de historia natural victoriano: todo en su lugar, con el nombre que le corresponde. Pero Alicia toma su decisión por motivos éticos que sirven a un otro completamente desconocido, especulativo, potencial e imaginario –una no-cosa absolutamente (¡nada de lo que sea!). No hay amenaza conocida en dejar caer la mermelada, solo el acostumbamiento a la preocupación ética que, a su vez, se convierte en compulsión. Es la conducta, no sentimiento ni una preocupación directa en absoluto. Ha sido disciplinada para pensar –o al menos para invocar– el posible daño que infligiría antes de actuar. Aquí se satiriza el modo didáctico de muchas otras historias de animales en la Alicia de Carroll, neurótica y muy consciente, cuando empieza a encontrar sentido en el extraño mundo al otro lado del espejo. La moraleja del cuento es que un sistema de clasificación incesante y la identidad correcta causa una especie de sufrimiento. La lección misma es otro blanco de esta crítica, como en las lecciones revisadas en la enumeración de su hermana, que es vuelta tonta y extraña por la oruga, por ejemplo. Alicia ya no era especialmente partidaria de ser la niña pura y buena –o la estudiante aplicada– y los cuentos representan como búsquedas de libertad personal y expresión natural, a fin de cuentas. Y esas moralejas se valen de una tabula rasa, una inocencia *a priori* que es corrompida por el mundo, pero confundidas por las *representaciones* ubicuas de la ética instruida e infligida. El juego del sufrimiento sin objeto de Carroll, como una herida hipotética causada por una manipulación errante del mundo –el frasco de mermelada fuera de lugar– se convierte él mismo en una ética restrictiva. Alicia en este caso se ve constreñida por la obligación y la compulsión (devolver las cosas a su sitio en orden sin ninguna razón aparte de la clasificación) y la especulación sobre el posible daño. En resumen, el avance de la Alicia de Carroll, y la teoría social que pone en evidencia, es un libertarismo moralista. El estándar ético es ridículo, limitante y lesivo dentro de las estructuras de la pedagogía, la gobernanza y la imposición de la autoridad. Esto es profundamente problemático, si el objetivo de Carroll es vencer tales limitaciones para ir hacia una libertad e individualidad más perfecta. Las sátiras hacia el protocolo son claras a lo largo de todo el libro, con el fiasco del debido proceso completo desde el inicio. Francine Abeles ha escrito del trabajo político activo de Charles Dodgson, que por lo general se ocupaba

de la emancipación y la protección de las clases minoritarias (Abeles, 2001). Pero las *condiciones* perfectibles de un sujeto no son mejores que lo que rechaza el sujeto perfeccionable Carroll. Tenniel reconoce la pureza inadecuada de dichas reliquias estructurales en el individuo que añora la libertad, de Carroll. Ninguno parece convencido de que pudiera haber, por ejemplo, un capital o un partido benevolentes. Para ver si en este punto difieren de nuevo, será preciso considerar más de los antecedentes y el estilo de la *Alicia* de Tenniel y comparar sus abordajes de la clase y la lengua en el caso del grifo, por ejemplo.

En otro caso, el paso de mensajes entre dos clases relativamente abyectas, peces y anfibios, reitera una crítica de-antropocéntrica hacia la lengua y la escritura en *Alicia*.



Figura 19. (Localización: página 77 (capítulo 6) <https://lewis Carrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aaiw20.html>)

Las imágenes son tal vez la señal más fuerte que le hace Tenniel a J.J. Grandville en las obras. Grandville (1803-1847) fue un caricaturista francés, cuyas ilustraciones híbridas humano-animal presentan criaturas, incluyendo insectos, en atuendos señoriales y en variadas interacciones sociales. El lacayo Pez de Tenniel en el capítulo “Puerco y pimienta” de *El país de las maravillas*, que entrega la invitación de la Reina para jugar croquet al lacayo Rana (Fig. 19), es un ejemplo de la influencia de Grandville en su estilo, que muy seguramente se basó en la gran cantidad de animales vestidos que Grandville creó para *Public and Private Life of Animals* (1867) de P. J. Stahl.

Los juegos de palabras de Carroll y su escepticismo hacia las taxonomías incluyen bromas sobre divisiones animal-mineral-vegetal, pero también la atención más seria y solemne hacia la lengua y el abuso que se hace de ella. Alicia entra en el capítulo de «La cuadrilla de las langostas» con declamaciones salidas de la nada, impostadas y aparentemente fuera de su control. Ella se pregunta por su propio comportamiento: «Alicia no dijo nada: se había sentado con su cara entre las manos, preguntándose si algo *volvería* a suceder de manera natural otra vez». Este énfasis en el extrañamiento y el comportamiento/la respuesta lingüística automática hace parte de su realismo onírico, pero es también una crítica a las convenciones humanas y a la racionalidad y el orden supuestos. El realismo biológico produce un deshacer extraño –no meramente fantástico, sino apaciguadoramente creíble– de los límites de las especies en criaturas híbridas como el sapo y el pez. La imagen de Tenniel es perfecta para una revista de cocina o una guía de hogar. El popular libro *Book of Household Management* (Libro de administración doméstica) de Isabella Beeton, publicado en 1861 presenta bandejas de platos con aves, carne de res y comida marina en un estilo similar o quizás ni siquiera tan bien representados. Este objeto de comida realista «presenta» una relación crítica con la cuestión del antropomorfismo, que amplifica el escenario narrativo absurdo (crustáceos conscientes de la imagen).



Figura 20. (Localización: página 77 (capítulo 6) <https://lewis Carroll resources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aaiw20.html>)

El animal fantástico, el grifo, es otro crudo ejemplo del pensamiento no humano sorprendentemente ético de la Alicia de Tenniel. Las consecuencias incluyen un reclamo importante al chovinismo cultural del autor. La langosta es presentada en la conversación de Alicia con el grifo y la falsa tortuga –siendo ambos Otredades fabulosas–. Ellos le piden que recite un poema, uno de los dispositivos distintivos en los relatos, y Alicia comenta para sí: «¡Cómo le ordenan a una las criaturas y la hacen repetir lecciones!» Aquí debemos reconsiderar las primeras imágenes de la criatura:



Figura 21. (Localización: página 138 (capítulo 9) <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aaiw33.html>)



Figura 22. (Localización: página 141 (capítulo 9) <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aaiw34.html>)



Figura 23. (Localización: página 150 (capítulo 10) <https://lewis Carroll resources.net/tenniel/illustrations/Pages/aiiw35.html>)

El grifo dormido de Tenniel tiene una línea elegante, manso y digno de compasión en esa posición. Se piensa en el extraño y compasivo gato-cordero «cruzado» de linaje imposible de Kafka. La imagen pone de relieve el potencial de las alas arqueadas, desplegadas, y del majestuoso y elegante pico en las sombras. Las zarpas desplegadas también son un elemento activo, aunque la mitad de león está, hay que admitirlo, dormida y serena. Sin embargo, la cola es frondosa a tono con la parte superior izquierda del césped, una línea grácilmente viva como el trazo de un río en el horizonte esbozado. En las siguientes imágenes del grifo, la avidez y el esnobismo se igualan a lo que Carroll obliga a esta criatura mágica a *hacer* a Alicia: acosan continuamente a Alicia, pero en la ética no humana más audaz de Carroll, alaban la «bella sopa»: *Soo—oopa de la noo—che*, ¡Bella, bella Sopa! Ese apóstrofe —la interpelación formal de los no humanos— es un interés recurrente en Carroll y, en las obras románticas con las que este interactúa, un modo vital de ética incluyente y la anulación de lo humano como locus de autoridad y orden.

El sinsentido de Carroll es un compañero natural de la ironía romántica, reforzado con la potencia del lenguaje y la expresión para alcanzar esas pretensiones. Él no está solamente erradicando lo humano que de otro modo cometería la violencia más grave contra los objetos a los que se ha desprovisto de autonomía para hablar y bailar. El sentido de hibridez catastrófica de Tenniel

es una compasión elegante en la primera imagen del grifo, luego la torpeza de este fanfarrón imaginario se pone en evidencia en la siguiente con el flagrante cruzado de piernas. Luego está la arrogante futilidad de dandi de la imagen final del grifo –las zarpas convertidas en mansos ganchos de carne fundidos hacia abajo que no tienen posibilidad de *hacer* nada como se jacta de poder. La imagen tiene un escandaloso, desastroso código de género y sin embargo es tan increíblemente opuesta a la bestia durmiente que las imágenes no soportan la escena ni la idiotez del discurso del grifo: «Esta jovencita, desea conocer su historia, lo desea». La fijación de Carroll por el habla correcta y las rigideces de la elocución son tales que el dialecto regional estilizado del grifo también es una división de clases y una censura de su autoridad, y Alicia responde con frustración y crítica. Este ejemplo presenta así la réplica más fuerte de Tenniel a la narrativa de Carroll, pero, a la vez, al menos, un caso de un chovinismo completamente desdeñoso de su parte.

Gracias a Lovell-Smith (2003) y también a Michael Hancher (1985), en particular, se explican y aclaran el estilo de ilustración de Tenniel y sus influencias más plausibles en la historia natural. Pero cuando Lovell-Smith omite el estilo de Tenniel en *Punch*, también corre el riesgo de subvertir su premisa de que la glosa de Tenniel sobre la comunidad humana-no humana (darwiniana o de otro tipo) va contra la de Carroll en formas importantes. *Punch* fue la principal publicación satírica de Inglaterra en esa época, y sus tiras cómicas políticas literalmente acuñaron la palabra «cartón» como imagen humorística. Anteriormente se refería a un bosquejo preliminar para una pintura, antes de eso. Tenniel fue el principal ilustrador de la publicación durante cincuenta años, y fue este medio lo que hizo que Carroll conociera su trabajo en un inicio. Lo que aún no se ha explicado, de hecho, es el contenido crítico de la glosa de Tenniel, solo sus precursores visuales y la posible participación del alma de la época. Pero repito una de las notas más importantes de Lovell-Smith es que la historia natural vendía masivamente los libros de Dickens y Darwin. La presentación formal de Tenniel era meramente cultura popular, y hacía parte de los gustos comunes la documentación indexical precisa. El elitismo de Carroll se convierte así en uno de los objetivos de Tenniel, como en el caso del grifo.

En muchos casos, como con el cervatillo en el bosque del capítulo 3, las representaciones en la narrativa de Carroll y las imágenes de Tenniel coinciden. Aunque me he centrado en las divergencias ideológicas, Gardner (1998) también señala que el autor y el artista trabajaron en cuidadosa sincronía para determinar la ubicación y el encuadramiento. El paralelo de los bebés vulnerables en la espesura prosigue cuando Alicia pasa su brazo alrededor de los cachorros no

en una forma protectora, sino «amorosa», como una «compañera de viaje». Alicia está en el bosque, donde las cosas no tienen nombre, y ella contempla su destino como la de un perro perdido... pero el perro, razona, tendría el collar de lata adecuado, con un nombre por el que se le pueda llamar. El ciervo la guía para salir del bosque, en cuyo punto es el ciervo quien señala la realidad evidente: «¡Soy un cervatillo!» ... «y, ¡Dios mío!, ¡tú eres una criatura humana!» Alicia ahora sabe su nombre, declara, pero solo después de que el escenario ha reiterado la diferencia entre humano y animal para señalar su flexibilidad y las restricciones establecidas. El cervatillo también se ha reconocido y escapa del abrazo de Alicia. El siguiente episodio de Carroll es el ejercicio del absurdo de Tarará y Tararí [Tweedle Dum y Tweedle Dee]; el par es presentado con sus brazos en torno al cuello del otro, en paralelo con Alicia y el cervatillo, la imagen precedente. Además, los dos son inmediatamente distinguibles: «RA» y «RI» aparece bordado en los cuellos de sus camisas, respectivamente.



Figura 24. (Localización: página 63 (capítulo 3) <https://lewiscarrollresources.net/tenniell/illustrations/Pages/ttlg18.html>)



Figura 25. (Localización: página 87 (capítulo 4) <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/illustrations/Pages/ttlg25.html>)

Tal vez lo más curioso, en el intercambio con el ciervo, es que Carroll describe los ojos del cervatillo como especialmente grandes, un aspecto común del objeto de empatía antropomórfico en el mundo de las películas animadas, también. Datson y Mittman (Eds., 2005) y Wells (2009) han abordado las variedades del antropomorfismo en todos los campos, incluyendo la investigación científica, la curaduría para zoológicos, los estudios narrativos y otros. Este cervatillo tiene «ojos grandes y dulces». Y como nota Zipes (1987), los mundos fantásticos en bosques, como en *Sueño de una noche de verano* o en el extenso almacén de bosques peligrosos, encantados o poco convencionales de cualquier otro modo en los cuentos de hadas, muchas veces distorsionan las normas sociales y la autoridad. Un elemento predecible de ese otro mundo es el no humano hiperantropomorfizado. El cervatillo habla inglés, después de todo. Pero en este caso, una ilustración precisa de Tenniel de un ciervo anatómicamente mundano *sin* un ojo antropomórfico –¿aunque quizás este es un poco más grande? ¿Quizás?– crea una especie distinta de bosque. Estos bosques *son* mundanos. Este cervatillo *es* agarrado por el cuello por la curiosidad e incomodidad de Alicia. Pero, como ellos dicen, el secreto está en sus ojos: los párpados semicerrados de Alicia y las largas pestañas revelan su despreocupada captura del cervatillo, cuyos ojos registran un terror con ojos desorbitados, no una dulzura de grandes ojos. O mejor aún, el ojo es simplemente el ojo de un ciervo, abierto y alarmado, pero no con más blanco



de lo que es cierto, las pestañas como las de una dulce niña o cualquier otra animación antropomórfica. En resumen, Tenniel ha rechazado la fuerza narrativa antropomórfica de Carroll.

En todo el relato, los objetos no humanos que obstruyen o sirven a Alicia en las ediciones acompañadas por la obra de Tenniel inquietan lo humano e invitan a consideraciones más amplias para lo no humano en esas formas. La autoridad y la insistencia de Alicia motivan la respuesta de los otros en los cuentos. El cervatillo es un objeto ya clásico de espectador empático, y el «complejo de Bambi» señalado anteriormente describe la tendencia a conferir una respuesta más comprensiva al «tierno» cachorro peludo que, por ejemplo, a una oruga. Pero si esa irritante oruga oculta un objeto glorioso y elegante de belleza simétrica, como la mariposa, al menos podría recuperarse cierto apego positivo. Para volver a mi ejemplo anterior del poder motivacional de una megafauna carismática en la retórica de los medios de comunicación visuales ambientalistas, el caso del oso polar que analizan Ziser y Sze (2007), esas representaciones pueden conducir a una victoria estratégica, pero también pueden fosilizar un alcance humano limitado. En el caso del cervatillo, la tradición visual más clara parece ser la marca de las ilustraciones de animales con precisión anatómica características de los enfoques naturalistas, pero, como en otros apartes de los relatos, de los perturbadores antropomorfismos de Grandville, por ejemplo, u otras tendencias victorianas de adornar el objeto animal disecado como en los proyectos de gatitos muertos de Walter Potter: jugando al croquet, contrayendo matrimonio, tomando el té. Las obras de Potter han despertado especial interés en la era digital, quizás por la sibilancia de los medios felinos «virales» actuales y las bodas de gatitos de Potter, como lo ha señalado Morris (2014).

Sobre el gesto de afligir al sujeto humano: una de las luchas actuales en los estudios animales a la crítica cultural y las obras expresivas es evitar recentrar lo humano con una conciencia de sí refinada o perfeccionada, después de haber considerado a los animales y a otros de alguna manera. Por ejemplo, los libros infantiles victorianos sobre animales muchas veces eran obras didácticas que cultivaban la conducta humana correcta, incluyendo un tratamiento humano hacia los animales. Christine Kenyon-Jones (2001) también analiza esta tendencia en los libros infantiles británicos de finales del siglo XVII. La tradición es fundamental para la historia de la literatura, incluyendo las fábulas. Y por eso, en este recuento, puede haber un antropocentrismo meticuloso y acrítico incluso en una premisa contra la crueldad ampliamente efectiva. Carroll es mencionado habitualmente como un antiviviseccionista, por ejemplo, y su postura se ha asociado directamente a la simpatía en sus juegos de palabras y a su poesía del absurdo. Escribiendo sobre el poema de Carroll *La caza del snark* (1876), Jed Mayer (2009) describe así esa conexión: «Hay tanto en el poema que sugiere que la “agonía en ocho espasmos” de Carroll fue su respuesta subversivamente sinsentido a las agonías del laboratorio de vivisección evocado de manera vívida

en artículos, revistas y panfletos contemporáneas» (p. 429). Pero desde otro punto de vista, Carroll es también un bienestarista típicamente antropocéntrico en su tratado de 1875 «Algunas falacias populares sobre la vivisección» (1875), cuando critica el efecto desmoralizante que tienen la crueldad y los experimentos con animales sobre los humanos. Si el padecimiento del animal se censura con esos argumentos, por supuesto no es de ninguna manera una censura en nombre de los animales. Kérchy (2018) admite las palabras finales de Carroll sobre el asunto, de su obra final, *Silvia y Bruno concluida* (1893). Sin embargo, al citar los argumentos de Carroll sobre el consumo de carne, Kérchy no se ocupa realmente de los profundos problemas en la versión de necesidad jerárquica de Carroll de presunción bienestarista que se observa en este pasaje:

Pero, cuando llegué a pensar detenidamente en la materia, y a organizar todos los argumentos «en pro» y «en contra», descubrí que eran demasiado extensos para tratarlos aquí. Algún día, espero publicar un ensayo sobre este tema. Ahora, me contentaré con exponer el resultado neto al que he llegado.

Sucede que Dios ha dado al Hombre derecho absoluto de tomar las *vidas* de otros animales por *cualquier* causa razonable, como la provisión de alimento: pero que Él *no* le ha dado al Hombre el derecho de infligir *dolor*, a menos que sea *necesario*; que el mero placer, o ventaja, no constituye una necesidad, y, en consecuencia, ese dolor, infligido para los fines del *Deporte*, es cruel, y por ende erróneo. Pero me parece una pregunta mucho más compleja de lo que yo había esperado; y que el «caso», de parte del deportista, mucho más sólido de lo que supuse. Así que, por el momento, no diré más al respecto. (p. xviii)

Esto indica que su postura final es que el uso de animales por parte de humanos es perfectamente admisible, aunque un tratamiento cruel innecesario o las muertes violentas no lo son. Esta es también la postura general de la agroindustria, que es apenas una faceta de la dominación cultural general humana de todos los objetos del mundo. Carroll es preciso y claro en su mofa de esa cultura en cada giro de los relatos de Alicia, y también es útil conocer los límites de esa crítica «en el mundo» desde un texto que escribió después de los relatos. Pero un análisis biográfico de la postura de Carroll/Dodgson no anula la utilidad de los cuentos de Alicia para ayudar en un contrapunto de la postura del bienestar: cualquier uso humano es una creencia arrogante en la supremacía y la explotación. En el trabajo de vivisección, bromea sobre cómo una preocupación no regulada por los no humanos llevaría a prescindir de la iluminación con velas (la pobre polilla que podría sucumbir a su suerte— el sebo había dado paso a la parafina después de la década de 1850, o habría tenido otra preocupación animal que considerar) e incluso nada de caminatas, no sea que algún pobre bicho quede pisoteado. Estos son estribillos estándares de la crítica cultural y el discurso de los derechos de los animales en los últimos 300 años

más o menos, por lo menos. Recordemos la reacción que despertó *La reivindicación de los derechos de la mujer* (*A Vindication of the Rights of Woman*), de Mary Wollstoncraft, al publicarse: Thomas Taylor de inmediato replicó con el satírico *Reivindicación de los derechos de los brutos* (*A Vindication of the Rights of Brutes*). Fiel a su forma, un apartado importante del tratado de Carroll lamenta el efecto de infligir sufrimiento al animal en el humano que inflige el dolor. Esto comprende un rechazo cultural, cuando Carroll señala «los efectos de la tauromaquia nacional en el carácter español» dando un ejemplo de estudiantes españoles que se burlan de los gemidos de dolor de un perro vivo en una demostración médica (p. 1076). En estudios más recientes sobre tratamiento animal y sus modificaciones según el contexto cultural, Claire Jean Kim (2015) trata el concepto de rechazo a través de las divisiones culturales, que en el ejemplo de Carroll es el sentimiento chovinista antiespañol que se camufla de interés por los animales. Kim analiza casos, como las prácticas de mercado con animales vivos en el barrio chino de San Francisco, que fueron objetivo de los activistas por los derechos de los animales. Actores primarios en la historia de los mercados no lograron «reconocer mutuamente» los reclamos del otro, enfrentando el bienestar animal contra la autodeterminación china, y de ese modo se socavaron los valores defendidos por todas las partes.

Así en este contexto, la firme creencia de Carroll en múltiples hegemonías culturales permite sentar los límites de la crítica cultural en la preocupación no humana de los relatos de Alicia. Pero esto puede hacerse sin deshacer el rechazo fundamental de los relatos hacia los reclamos acrílicos, o por lo menos carentes de imaginación, hacia la autoridad y la lógica. Ambos temas son centrales para la objetificación y la dominación, como cuando Alicia ejerce y carece de poder alternativamente sobre las cartas, las pociones, puertas, flamings, palabras y gatos. Y así, aunque el movimiento contra la vivisección y la larga historia del carácter moral y la depravación de los médicos no es aquí el centro de atención, la posición de Carroll en la preocupación popular por los animales en la época no siempre puede anteponerse a su muy prosaica postura antropocéntrica sobre el uso y el abuso de los animales, que contradice la apertura imaginaria a los sustentos de los otros en los relatos de Alicia. El tono de burla de su tratado sobre vivisección coincide con varios ejemplos de los relatos, también, incluido el del grifo. La actitud de Carroll concuerda bastante bien con muchos de los argumentos legales de los derechos de los animales ante el Parlamento a lo largo de ese periodo, así como con los programas sociales de muchos textos de animales en la literatura infantil victoriana como se estudia, por ejemplo, en varios capítulos de *Sueños victorianos con animales: representaciones de los animales en la cultura y la literatura victorianas* (*Victorian Animal Dreams: Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*) (2007) de Morse y Danahay. En ambos, los tropos de la civilidad y la decencia se emplearon para motivar el cambio sin atención amplia a la vida emocional de los animales. El buen sujeto humano no se emborracha el domingo ni asiste a peleas de gallos, por ejemplo. A lo largo de

la época fundacional para los derechos de los animales del activismo británico del siglo XIX, la crueldad hacia los animales era con seguridad el punto de apoyo del interés por los animales, pero el enfoque recurrente en el humano en el centro del mundo maltratando a los animales, mantuvo el enfoque que aún se ve en la reforma bienestarista actual en las industrias animales, como en el sistema cárnico. Y por ello es especialmente sorprendente observar las expresiones de los no humanos que Carroll narra en la representación de Tenniel.

No supongamos que Tenniel escapa demasiado a su reputación, sin embargo. El lugar amplio de Tenniel en la cultura visual y los medios políticos de su tiempo ha sido explorado por Frankie Morris (2005). El rol de Tenniel como caricaturista principal de la revista *Punch* durante la mayor parte de finales del siglo XIX edificó su fama entonces, y ahora se mantiene como una colección de fácil acceso al público. Así, pueden estudiarse libremente sus contribuciones a la cultura visual de la época y notar su uso de los animales para comunicar la reforma de la humanidad. Al momento de su muerte, de hecho, se lo retrató en un caballo como el «Caballero Blanco y Negro», ya que había sido el primer caricaturista en obtener el mayor honor de Inglaterra. Ambos cascos están elevados, lo que al parecer indica que murió en la batalla, según algunas iconografías:

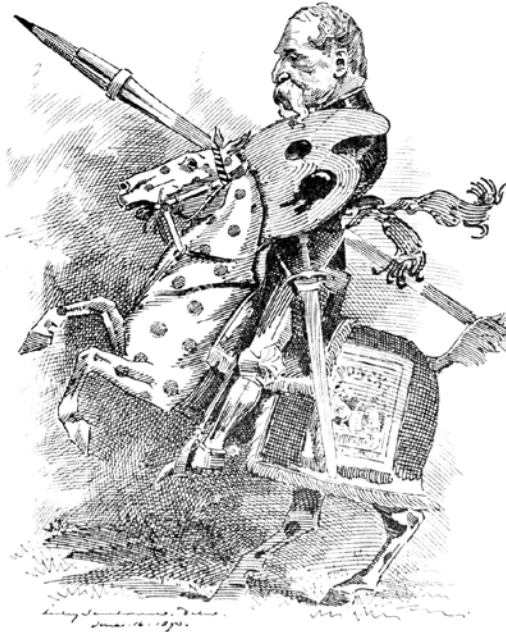
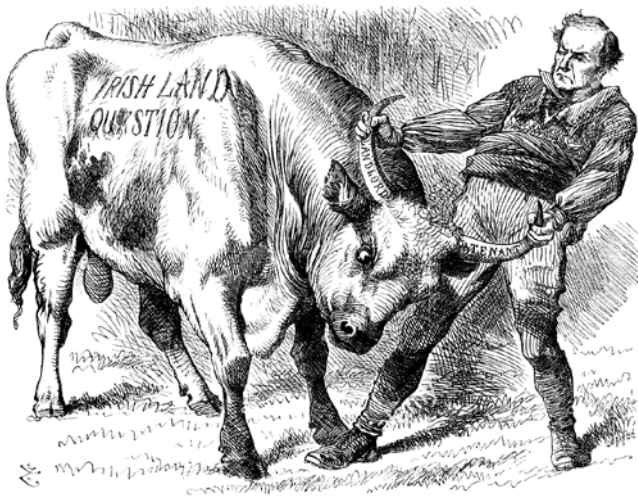


Figura 26. (Título: *The Black-and-White Knight*, realizada por Linley Sambourne, revista *Punch*, junio 24, 1893. [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Tenniel#/media/File:Tenniel\\_Knight.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Tenniel#/media/File:Tenniel_Knight.jpg))

El punto clave del interés más amplio de Tenniel hacia los animales es este, y se relaciona en formas claves con la divergencia del icono o el símbolo del índice en su portafolio: el uso que hace Tenniel de los animales en las caricaturas políticas para *Punch* empleaba habitualmente chovinismos culturales estándares y un simbolismo animal no estudiado: el león como personaje nacional británico, o simios salvajes para el nacionalismo irlandés, que amenazan a la joven doncella Hibernia. Esos simios no son de lejos los mismos simios –innovaciones positivas de la historia natural– que se encuentran en sus imágenes de Alicia. Ahora bien, en un uso común del simbolismo animal, un toro, obviamente sin alterar, que representa «La cuestión de la tierra en Irlanda» para esta pieza de *Punch* en 1870:



TAKING THE (IRISH) BULL BY THE HORNS.

Figura 27. (Título: William Gladstone y la cuestión de la tierra en Irlanda. Realizado por John Tenniel, revista *Punch*, 1870. <http://arti-facto.blogspot.com/2013/05/john-tenniel.html>)

Una vez más, una nota sobre el género ayuda a definir la política de las obras. Así como las creaciones de criaturas en Carroll se ajustan a las convenciones del género fantástico, así también podrían muchas de las descabelladas caricaturas humanas de Tenniel en *Punch* y Alicia encajar en lo grotesco. Aunque en el libro esencial de Philip Thomson sobre las aplicaciones literarias del género, *The Grotesque* (1972) nunca menciona ni una vez las palabras política o político, los teóricos políticos Drew Halfmann y Michael P. Young (2010) citan la obra de Thomson sobre lo grotesco como un «arma agresiva» para desestabilizar las categorías de la experiencia diaria: «El efecto de choque de lo grotesco puede usarse también para desconcertar y desorientar, para dejar al lector perplejo, sacudirlo de las formas acostumbradas de percibir el mundo y confrontarlo con una perspectiva inquietante, radicalmente distinta» (p. 4 y citando a Thomson, p. 58).

Esta alteración y desorientación movilizan así lo alterado hacia la participación política. La gran cabeza de la Duquesa (antes, con el cerdo bebé) en la versión de Tenniel, que se reproduce en la mayoría de versiones ilustradas, es así un indicador estilístico del impulso de lo grotesco hacia la crítica social. El catálogo político más amplio de Tenniel, aparte de sus ilustraciones para fábulas, fue por supuesto la manera como Carroll se familiarizó tanto con su trabajo en primer lugar antes de elegirlo para ilustrar los relatos de Alicia. Pero el apego de Tenniel a la realidad de los no humanos en el relato de Carroll, como en el caso del cuerpo del cervatillo, fomenta algunos aspectos del comentario de Carroll a la par que subvierte el antropocentrismo mismo de Carroll. Ese antropocentrismo es la objetificación del narrador. En resumen, la escala fantástica y la caricatura parecen ser una forma de violencia a la que se resiste el catálogo naturalista de Tenniel. El grifo podría ser la burla de Carroll hacia esta narrativa, el impulso autoritario, pero entonces se basa en una burla cultural ella misma. Los humanos caricaturizados son caricaturizados como iconos y representaciones de abuso y autoridad. Las fantasías de criaturas irreales, embarazosas y torpes son indexicales y subyugadas en comparación.

La reforma crítica que hace Tenniel a abusos instrumentales de Carroll de lo no humano se ejemplifica mejor quizás en el caso del dodo. El realista dodo de Tenniel presenta una extrañeza aún más extraña que lo que pretendía el mismo Carroll.



Figura 28. (Localización: página 35 (capítulo 3). <https://lewis Carrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/aaiv10.html>)

Si las imágenes de animales de Tenniel se consideran anatómica y taxonómicamente precisas, quizás se ha hecho más trabajo para catalogar los orígenes de la historia natural y de la técnica realista del dodo de Tenniel que en cualquier otra obra de las ilustraciones del cuento. Este desatino distintivo de la gran obra del sinsentido –el distinguido dodo con su charla sapiente 200 años después de que cualquier dodo pudiera haber hablado en absoluto– se representa verosímil, real y concebible en una adhesión general a los especímenes ilustrados y modelos que prevalecían sobre la imaginación pública y seguirían haciéndolo al haber ocupado residencia como modelos de taxidermia en el Museo de Historia Natural de Londres.



Figura 29. (Título: Dodo Natural History Museum, London, England. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Dodo\\_Natural\\_History\\_Museum\\_London\\_England.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Dodo_Natural_History_Museum_London_England.jpg))

Pero las manos humanas en el dodo también perturban la precisión documental y recuerdan la articulación cultural del dodo como una especie de animal propenso a ciertos tipos de comportamiento, ninguno de los cuales implica bastones y la autoridad de procedimiento como la del dodo del relato.

Existe un problema muy bien conocido con el dodo que se encuentra hoy en el Museo de Historia Natural, que de hecho tiene bastante relación con la tensión general entre la expresión icónica de Carroll y la representación indexical de Tenniel. Este es el problema: no es para nada un dodo. O, más precisamente, no es *el* dodo que el taxidermista victoriano emplearía como ejemplo para la audiencia del siglo XIX. La historia del dodo de Carroll, y de la obra de Tenniel para proyectar su versión, es una de las anécdotas favoritas de los

estudiosos de Alicia que vale la pena considerar en relación con esta historia de museo, y Robert Douglas-Fairhurst (2015) demostró, al revisar el rol de los especímenes disecados en su importante libro, *La historia de Alicia: Lewis Carroll y la historia secreta del país de las maravillas* (*The Story of Alice: Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*). El espécimen en exhibición tiene plumas de otra ave y está basado en ilustraciones que se han hecho icónicas, pero, en esta antigua frustración, no transmiten «fielmente» la realidad. El trabajo es en sí una constelación magistral de la captura colonial, industrial y animal del siglo XIX. Rowland Ward, el creador, y su firma de taxidermia, eran los proveedores más importantes de objetos de caza mayor en Londres, y quizás solo la alarmante extravagancia del diorama gatuno de Potter sería reconocible de manera más inmediata para el estudiante (o seguidor) contemporáneo del arte del embalsamamiento animal del siglo XIX. Una de las principales obras de Ward de esa época fueron los *Registros de Caza Mayor* (*Records of Big Game*) de 1892. Pero el estudio de Ward ya era un elemento influyente de la sociedad victoriana –y la exhibición de sus conquistas– mucho antes. Como Burgan (2014) explica más adelante, la Gran Exposición de 1851 en el Palacio de Cristal provisional de Hyde Park fue un evento central en la imaginación londinense por una variedad de curiosidades e innovaciones globales –además de joyas, armas y baños públicos– también se considera en términos generales como un momento importante en la concepción de exhibiciones de taxidermia «realistas». Burgan también señala el gusto exclusivamente victoriano, pero que se mantiene por la taxidermia antropomórfica y que, entre los asistentes a la Exhibición de 1851 había un Lewis Carroll. Como el ahorcamiento de Jack Sheppard en 1724 –también en Hyde Park– este fue un espectáculo que atrajo a todo un tercio de toda la población de Londres.

La versión de Tenniel precede a las que se encuentran hoy en día en el Museo de Historia Natural de Londres en unos treinta años, y la popularidad de los relatos de Alicia fue tal que las imágenes de Tenniel se hicieron icónicas por derecho propio, sin importar lo mundanamente genéricas que en realidad eran. La representación del dodo de Jan Savery (1651) en el Museo de Historia Natural de Oxford ha sido considerada por largo tiempo una inspiración para la obra de Carroll.





Figura 30. (Título: Dodo. Pintura de Jan Savery, 1651, Museum of Natural History, <https://oumnh.ox.ac.uk/the-oxford-dodo>)

La literatura pública de ese museo sobre sus conexiones con Carroll ahora indica que Tenniel se negó a trabajar con un modelo. El realismo de Tenniel lo hace más extraño, más espeluznante, pese a que es menos directamente grotesco que el cráneo descomunal de la reina. El profundo absurdo de la Carrera Electoral lo da la honda ironía de ser dirigida por una especie estúpida que camina muerta. Ese mito, también, ha sido probablemente exagerado. Pero la extinción de la especie menos de cien años después de contacto con los humanos no lo es. El dodo ya estaba, en la época en que Carroll y Tenniel lo abordaron, inmortalizado en la memoria cultural por su profunda ingenuidad y estupidez y borrado de la existencia «real» solo para aparecer en la perpetuidad ilustrada y taxidérmica tanto como emblema y costo de la diferencia de las especies.

Lovell-Smith habla nuevamente con razón sobre la manera como las imágenes de Tenniel introducen nociones de continuidad humano-no humano, atribuidas a Darwin en su valoración, en un acto generalizador que se repitió con mucha frecuencia en las versiones abreviadas de la cultura victoriana (demasiado ubicua y numerosa para enumerarla en su totalidad). También señala que Tenniel introdujo simios como parte de los colectivos interespecies en la obra y «ofrece dos imágenes

de Alicia en medio de, y casi parte de, el mundo animal, que desarrolla una implicación radical del texto de Carroll del que el mismo Carroll posiblemente no era consciente» (p. 405). Lovell-Smith no examina todas las implicaciones de esta expresión radical, pero su meticulosa atribución de los intereses de Carroll en el orden antisocial a las revisiones de antropocentrismo de la época se conecta con un sentido contemporáneo de la coexistencia ecológica a la vez motivada por los reclamos éticos/de etiqueta sobre el rol de custodia y otras formas de cuidado, pero también insatisfecha con ellos. El cervatillo de Tenniel ejemplifica tanto los riesgos de la comunidad multispecie –en total comunión– como el «cuello» de la administración humana que solo queda reiterado cuando Alicia enojada arroja los naipes. La imposible disponibilidad del dodo al abuso humano y el exterminio es emblemático de ese problema en la Alicia de Tenniel.

En un ejemplo de un objeto animal más domesticado, el carnero antropomórfico de Tenniel es gracioso, adorable y dueño de sí mismo. El intercambio entre Alicia y el carnero es el extrañamiento más agudo de Carroll a las convenciones de la charla –el apóstrofo– y su absurdo.



Figura 31. (Localización: página 205 (capítulo 9). <https://lewis Carrollresources.net/tenniel/illustrations/Pages/ttlg46.html>)

He escrito ampliamente (Geier, 2017) sobre el tratamiento formal del carnero y el juego en el apóstrofo poético, y uno de los aspectos centrales del intercambio entre Alicia y el carnero es el tono sorprendente del carnero de Tenniel contra la estridente corte de la Reina. El carnero que Tenniel presenta es majestuoso por añadidura, el único producto o consumidor cultural inescrutable en la escena salvaje de la grotesca, soberana y humana ambigüedad (de nuevo, Alicia no conoce las reglas). El diálogo de Carroll se acerca, pero es la «cara de calabaza» de Tenniel lo que lleva la perfecta representación del carnero como el objeto que debe ser cubierto de un significado histórico más inquietante. El objeto de carne insertado en el intercambio cultural es la vida desnuda del terror soberano, ahora enmarcada en la representación social ante figuras soberanas indignas: Alicia quiere cortar comida sin llegar a conocerla primero, o no conocerla en absoluto, ¿qué hay que conocer de la carne?

La lógica de la ilustración desarrollada en los libros también revela cambios en la conducta ética y el control racional, incluyendo un claro incremento en el texto para el segundo libro «maduro» con una Alicia mayor, más reflexiva, que tiene más dominio lingüístico. Un modo consistente es la cacofonía ocasional del campo para escenas de caos originario y climático, donde Alicia por lo general trastoca «la realidad» para deshacer la acción desagradable en proceso en la última.

Ambos textos finales presentan una colección de objetos, y ambas son vuelos de múltiples especies, escapes. Ambas también inician y terminan en los diálogos tranquilos de Alicia con gatos domésticos solitarios. *El espejo* presenta otros marcadores de autoridad y dominación humana cultivada, como la relativa escasez de ilustraciones de animales en la segunda parte en comparación con un incremento de caricaturas humanas. Además, las fantasías domésticas persistentes también son categorías naturalistas imprecisas. Las imágenes de Tenniel conmemoran lo que podríamos llamar un interespecismo empático que representa el sentido de Kim de la mutua aceptación entre especies, no dentro de una misma especie para reprimir una oposición fundamental sobre el tema del interés y el tratamiento de lo no humano. En efecto, esto adelanta una política multiespecie más indexical también, aunque una que parece reproducir de manera inherente las mismas desaprobaciones negociadas por la aprobación mutua. Es aquí donde la antidiáctica de Carroll muestra su mayor utilidad, como resultado: las claves de Carroll sobre la peligrosa Alicia amplifican esto negativamente, y la Alicia autoritaria de Tenniel se burla y remeda la desaprobadora policía de etiqueta, pero debe defender un uso humano de los animales también. El bienestarista de Carroll está un paso «por encima» del extirpador y apiñador de animales en el mercado, pero sigue estando decididamente dentro de esa especie y esa cultura del abuso a los animales.

En otra escala formal, pasa más de una tercera parte de *A través del espejo* antes de que una representación animal evoque la precisión naturalista de Tenniel en *El país de las maravillas*. Eso ocurre en el capítulo «Insectos del espejo» en

donde la voz de un mosquito –sin ningún cuerpo– se filtra en el oído y en la imaginación de Alicia, mientras ella encuentra criaturas fantásticas patéticas, como la meriendaposa y la pesadilla de una luciérnaga de postre, con una pasa quemada en brandy en lugar de cabeza. En estos intercambios, una criatura imposible de fantasía imaginaria siempre muere, esta vez porque no puede hallar el alimento adecuado. Eso indica la amenaza ecológica mayor del estatus del dodo imaginario, y aquí la demolición de las palabras de casa por los insectos rememora la conexión lingüística entre eco- y hogar. Alicia se cansa de nuevo de la paradoja ética, como con el cerdo bebé, y no se queda a cuidar de los moribundos. Balbucea tontamente mientras vaga, y a continuación se encuentra con el cervatillo.

Como se discutió anteriormente, ambos están asustados en este momento, pero las respuestas de Alicia al miedo son una mezcla obstinada de interrogación, consideración y rechazo de los actores soberanos con quienes está en deuda, que le despiertan curiosidad y en últimas, a quienes se ve obligada a vencer en los relatos hasta este punto. No se siente amenazada en realidad. El inicio de *A través del espejo*, a través de la curiosidad que la llevó a meterse en la madriguera del conejo, representa una *penetración* decidida, un análisis del otro mundo, el otro lado y la interioridad de los otros. Alicia es una abusadora violenta de los objetos y sus intentos automáticos de extender la mano y acariciar al cervatillo son como los de los humanos actuales que matan un delfín con sus *selfies* compulsivas. La empatía de Alicia demuestra ser performativa, pero Tenniel conmemora el ideal y la profunda tristeza de la coexistencia que ya ha sido interrogada y rechazada junto con su implicada consustancialidad.

El sueño de Alicia en *A través del espejo*, después de que el jalón del mantel echa por tierra el mundo del relato, termina en un teriomorfismo final; ella está *sacudiendo* a la Reina Roja, la que percibe como villana, quien ya se ha encogido al tamaño de la mesa para facilitar el abuso. Ella la sacudirá y la convertirá «en un gatito», aparentemente.



Figura 32. (Localización: página 214 (capítulo 9/10). <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/ttlg48.html>)



Figura 33. (Localización: página 217 (capítulo 11). <https://lewiscarrollresources.net/tenniel/Illustrations/Pages/ttlg49.html>)

Esta imagen final, que Carroll pidió en la última metamorfosis transicional de la narración, revela a la «Reina Alicia» como la rectora soberana de los cuentos. Este desenlace indica que, sus problemas en lugar de ser distorsiones disciplinarias automáticas a lo largo de los relatos, y la evolución de Alicia como un tropo de ficción infantil prototípico de la niña pura e inocente en peligro contra el invasor mundo de los adultos, Alicia es la villana. La niña que expresa empatía e impide el asesinato y la injusticia es la misma niña que atormenta a un gatito y destruye furiosa las reglas de un juego del que se ha cansado. El segundo libro tiene más palabras que imágenes, en realidad *era* un gatito, después de todo, y la tiranía de Alicia es total cuando abusa del pobre gatito y luego dice incoherencias propias de la locura, exigiendo respuestas de su mudo gatito, mientras dejamos del todo a *Alicia*; Alicia ha crecido. Pero Alicia siempre fue esta tirana adulta. Alicia, al final, llama «querido» al gatito y le ordena «¡Siéntate un poco más derecho, querido!» Alicia la tirana emplea el diminutivo y se pierde en un tablero de ajedrez; no tiene la paciencia y convierte las figuras en guardas, adversarios, extraños, ovejas y espías. Mueve a su gatito de un lado a otro en la objetificación y la violencia física y el interrogatorio. Pregunta *cuál lo soñó* (el Rey Rojo o el gato, no ella). Alicia se lo pregunta para sí, pero en últimas es la primera persona soberana sin restricciones en un presagio amenazador de la suerte del gato. «¿Fue el Rey Rojo, Gatito?» Las líneas finales de las Alicias de Carroll, con excepción de su agobiante poema a la «Alicia Real», logran otro escape montado del cuento al mundo: «Pero el provocador minino solo empezó a lamerse la otra pata y pretendió no haber oído la pregunta. ¿Cuál crees que fue?».

La separación mutua del intercambio humano-no humano en la figura de Carroll y Tenniel inaugura la anormal insuficiencia de las estructuras sociales y, adicionalmente, el manejo industrial o burocrático de la vida (y la no vida). Estas interpelaciones de la vida y la no vida, lo material y lo imaginario, modulan el lenguaje –la inmaterialidad material favorita de Carroll– y todos los objetos del consorcio, de la tetera al tintineo, Tarará y Tarará, con la frustración de Alicia con los regímenes autoritarios. Así como puede tomar a todos los hombres (de la Reina) como una baraja de naipes, no puede ordenar a los objetos que se comporten, y la desobediencia general de los objetos y las especies y manifestaciones de formas de vida en general poco fiables revelan un mundo animal y de los objetos que oponen resistencia a una serie de tipos tiránicos. Esta es la política no humana en las obras de *Alicia*. La ofrenda esencial de Tenniel a esta crítica debe mucho a sus técnicas realistas de la historia natural. Este biologismo bizarro da lugar a la fantasía persistente de lo real, en esos ejemplos, en cuanto altera tanto la presunción de la clasificación racional como la corrección ética, y la naturalidad acrítica de una niña protagonista.

## Referencias

- Abeles, F.F. (Ed.). (2001). *The Political Pamphlets and Letters of Charles Lutwidge Dodgson and Related Pieces: A Mathematical Approach*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Bewell, A. (2004). Romanticism and colonial natural history, *Studies in Romanticism*, 43(1), 5-34.
- British Library (2019). Lewis Carroll's Alice's Adventures Under Ground – Introduction. *Online Gallery. Virtual Books: Images Only*. Recuperado de: <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>
- British Library (2019a). *Aesop's Fables* illustrated by John Tenniel, 1848. *Collection items*. Recuperado de: <https://www.bl.uk/collection-items/1848-edition-of-aesops-fables-illustrated-by-john-tenniel>
- Burgan, R. (2014). Anthropomorphic taxidermy: How dead rodents became the darlings of the Victorian elite. *Atlas Obscura*, Recuperado de: <https://www.atlasobscura.com/articles/anthropomorphic-taxidermy-how-dead-rodents-became-the-darlings-of-the-victorian-elite>
- Carroll, L. (1996 [1875]). Some Popular Fallacies About Vivisection, in *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Carroll, L. (1894). *Sylvie and Bruno Concluded*. New York, NY: Macmillan. Recuperado de: <http://www.gutenberg.org/files/48795/48795-h/48795-h.htm>
- Carroll, L. (1876). *The Hunting of the Snark*. London: Macmillan Publishers.
- Daston, L. & Mittman, G. (Eds.). (2005). *Thinking with Animals: New Perspectives in Anthropomorphism*. New York, NY: Columbia University Press.
- Douglas-Fairhurst, R. (2015). *The Story of Alice: Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gardner, M. (1998). *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. New York, NY: Norton.
- Geier, T. (2017). *Meat Markets: The Cultural History of Bloody London*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Grandville, J.J. (1987). *Fantastic Illustrations of Grandville*. S. Applebaum (Ed.). New York, NY: Dover.
- Halfmann, D. & Young, M.P. (2010). War pictures: The grotesque as a mobilizing tactic. *Mobilization: An International Quarterly*, 15(1), 1-24.
- Hancher, M. (1985). *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*. Columbus, OH: The Ohio State University Press.
- Jeong, S. (2011). The para-indexicality of the cinematic image, *Rivista di estetica*, 46, 75-101.

Kafka, F. (1995). A Crossbreed. In N. Glatzer (Ed.) & Muir (Trans.). *The Complete Stories*. New York, NY: Schocken.

Kenyon-Jones, C. (2001) *Kindred Brutes: Animals in Romantic Period Writing*. London: Ashgate/Routledge.

Kérchy, A. (2018). Alice's non-anthropocentric ethics: Lewis Carroll as a defender of animal rights, *Cahiers victoriens et édouardiens*, 88. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cve/3909>

Kim, C.J. (2015). *Dangerous Crossings: Race, Species, and Nature in a Multicultural Age*. New York, NY: Cambridge University Press.

Lovell-Smith, R. (2003). The animals of *Alice in Wonderland*: Tenniel as Carroll's reader, *Criticism*, 45(4), 383-415.

Lovell-Smith, R. (2007). Eggs and serpents: Natural history reference in Lewis Carroll's scene of Alice and the pigeon, *Children's Literature*, 35, 27-53.

Mayer, J. (2009). The vivisection of the snark, *Victorian Poetry*, 47(2), 429-448.

Morris, F. (2005). *Artist of Wonderland: The Life, Political Cartoons, and Illustrations of Tenniel*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.

Morris, P. & Ebenstein, J. (2014). *Walter Potter's Curious World of Taxidermy*. New York, NY: Penguin.

Morse, D. & Danahay, M. (Eds.). (2007). *Victorian Animal Dreams: Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. London: Ashgate/Routledge.

Museum of Natural History (2019). The Oxford Dodo. Recuperado de: <https://oumnh.ox.ac.uk/the-oxford-dodo>

Paolozzi, A.E. (2015). Alice's menagerie in Wonderland: Text and image as collaborative critique of animal display in Victorian London, *Sloth*, 1(1). Recuperado de: <https://www.animalsandsociety.org/human-animal-studies/sloth/sloth-volume-i-no-1-march-2015/text-and-image-as-a-collaborative-critique-of-animal-display-in-victorian-london/>

Ritvo, H. (1998). *The Platypus and the Mermaid: And Other Figments of the Classifying Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Simkin, J. (2014). John Tenniel. *Spartacus Educational*. Recuperado de: <https://spartacus-educational.com/Jtenniel.htm>

Thomson, P. (2019 [1972]). *The Grotesque*. New York, NY: Routledge.

Wells, P. (2009). *The Animated Bestiary: Animals, Cartoons, and Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Wikimedia Commons (2019). File: Dodo Natural History Museum London England. jpg Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dodo\\_Natural\\_History\\_Museum\\_London\\_England.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dodo_Natural_History_Museum_London_England.jpg)



Wikipedia (2019). File:Tenniel Knight.jpg Recuperado de: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Tenniel\\_Knight.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Tenniel_Knight.jpg)

Zipes, J. (1987). The enchanted forest of the Brothers Grimm: New modes of approaching the Grimms' fairy tales, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 62(2), 66-74.

Ziser, M. & Sze, J. Climate change, environmental aesthetics, and global environmental justice cultural studies, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 29(2), 384-410.