

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**EVOLUCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA A TRAVÉS DE LA
OBRA DE LEWIS CARROL: ALICIA EN EL PAÍS DE LAS
MARAVILLAS Y A TRAVÉS DEL ESPEJO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Nieves Sánchez Garre

Bajo la dirección del doctor

Juan Ignacio Hernáiz Blázquez

Madrid, 2004

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

**EVOLUCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA A TRAVÉS DE LA OBRA
DE LEWIS CARROLL: ALICIA EN EL PAÍS DE LAS
MARAVILLAS Y A TRAVÉS DEL ESPEJO**

Tesis Doctoral realizada por
NIEVES SÁNCHEZ GARRE
bajo la dirección del Profesor Titular
DR. JUAN IGNACIO HERNÁIZ BLÁZQUEZ

MADRID 2003



*Un gran hombre es aquél que nunca ha perdido su corazón de niño
Proverbio chino*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
OBJETIVOS	8
METODOLOGÍA	13
1. LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA	22
1.1. Los orígenes de la fotografía: la cámara oscura	22
1.2. Cómo dibujar con luz	29
1.3. Del colodión húmedo a la instantánea	38
1.4. “Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto”... y Kodak lo hizo	49
1.5. Fotografía fantástica: el fotomontaje	52
1.6. El ordenador al servicio del arte	56
2. ESTÉTICA Y ARTE EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	62
2.1. Concepto y elementos de la estética	62
2.2. Imagen fija: la fotografía	71
2.3. Estética y arte en la fotografía	77

3. LA FOTOGRAFÍA EN LA ÉPOCA VICTORIANA: LEWIS CARROLL	85
3.1. Relaciones entre pintura y fotografía. La fotografía artística	85
3.2. Charles Lutwidge Dodgson-Lewis Carroll: cronología de un siglo	93
3.3. Infancia, adolescencia y juventud	99
3.4. El matemático y el lógico simbólico: Dodgson y Carroll	109
3.5. Christ Church: el Reverendo, el Deán y sus hijas	122
3.6. El literario y las dos Alicias	130
3.7. Dodgson-Carroll: el fotógrafo en la búsqueda de la inocencia	150
4. HOMENAJE FOTOGRÁFICO: UN MONTAJE INTERACTIVO. APRENDER A MIRAR EL MUNDO MÁGICO DE LEWIS CARROLL	166
4.1. Alicia se cuela por la madriguera de un conejo	167
4.2. A través del espejo y lo que Alicia se encontró	173
4.3. Aspectos simbólicos de la partida de ajedrez	202
4.4. La representación animal: del conejo al unicornio	234

5. RESULTADOS DE UN PROYECTO DIDÁCTICO	283
6. CUADERNO DE TRABAJO	287
6.1. Un antecedente muy práctico	287
6.1.1. Construir una cámara oscura	288
6.1.2. Cómo construirla	289
6.2. Busca en el damero	291
6.3. Localiza y escribe	292
6.4. Una carta a través del espejo	293
6.5. Escribe tu carta “A través del Espejo”	293
7. CONCLUSIONES	305
8. BIBLIOGRAFÍA	307
8.1. Bibliografía	307
8.2. Hemerografía	320
8.3. Internet	327
9. ANEXOS	329
Anexo 1. Hiawatha tomando fotos	330
Anexo 2. Cartas a niñas	336
Anexo 3. Cartas en el espejo	357
Anexo 4. Las niñas que han crecido: cartas a un amigo	360

DEDICATORIA

En memoria de mi padre que me ayudó a ver el conocimiento que encierran las páginas de un libro.

A mi madre que colabora con sus fantasías a desarrollar las mías.

A Wamba, una Lori roja de las verdes selvas australianas y coloreada de cuento de niños, que me acompañó a traducir en imágenes esa parte no vendible del mundo que es el alma del artista, donde lo sagrado toma forma y se revela.

INTRODUCCIÓN

A medida que progresamos en el camino y la tarde avanza, nos sucede mirar hacia delante; la mirada se desboca hacia la meta irrevocable que nos adviene vertiginosa. Desde los círculos más interiores contemplamos una breve reflexión en el centro del laberinto, que los blandos años creían translúcido.

Biriatou

Esta tesis doctoral comenzó a fraguarse unos años antes de la fecha conmemorativa del centenario de la muerte de Charles Lutwidge Dodgson, creador de dos clásicos de la literatura universal, “Alicia en el País de las Maravillas” (“Alice’s Adventures in Wonderland”) y “A Través del Espejo” (“Through the Looking Glass”), que vieron la luz con el seudónimo de Lewis Carroll. Hemos escogido a uno de los pioneros de la fotografía y escritor de cuentos “Sinsentido”, que fue capaz de interesar a la vez a Russell y a Breton, a Artaud y a Strawson, a Deleuze y a Eddington, a Ryle y a Cortázar.

Además, porque con su desbordante imaginación ha pasado a ser una de las figuras del imaginario colectivo que produce distintos efectos según las personas y las edades. También, por el enorme interés universal que ha suscitado tanto por su obra como por su personalidad y porque todavía sigue refrescando la vida con su encanto, en el recién estrenado siglo XXI.

Hombre de ciencia y de letras, de docencia y de iglesia, dio rienda suelta a su gran capacidad creadora, sirviéndose de la poesía, las matemáticas, la lógica simbólica, la literatura, además de la fotografía, en la que ensayó las últimas técnicas aplicadas entonces a un arte incipiente, que apenas contaba con dos décadas.

En 1856 adquirió su propio equipo fotográfico de último diseño con tienda portátil incluida, utilizando el procedimiento al colodión húmedo. Al igual que él, en esta tesis también se han utilizado los últimos avances en la fotografía digital, para desarrollar el hilo argumental de la investigación.

El reverendo Dodgson se distingue de sus contemporáneos en los retratos que hacía de niñas. Nadie como él fue capaz de captar de forma tan perfecta la esencia de la infancia en la época victoriana, donde disfrazarse y escenificar situaciones era uno de los pasatiempos favoritos. Para Carroll la infancia era mágica y la apreciaba por encima de las demás cosas, por lo que hemos utilizado el universo simbólico que, en torno a la infancia, recreó el propio autor, sugiriendo así una forma de mirar que va más allá de la apariencia visual de las cosas.

OBJETIVOS

Esta tesis doctoral pretende hacer un viaje iniciático a través de la obra de Lewis Carroll, un redescubrimiento del mundo fantástico de la fotografía. Se trata de estudiar la fotografía desde un punto de vista histórico-estético y situar los hechos que tuvieron lugar a lo largo de toda la trayectoria profesional y humana, del autor de los cuentos de “Alicia”, a través de los fotomontajes que se han realizado.

Las niñas, en vez de colarse por la madriguera de un conejo, se han deslizado por el objetivo de una cámara estenopeica (cámara oscura), donde se desentrañan las claves históricas y estéticas de la fotografía, desde la primitiva cámara oscura: (de las tinieblas a la luz, es el camino), hasta los últimos registros digitales.

La idea de emprender una tesis doctoral dedicada a la historia de la fotografía, a través de la obra de Lewis Carroll, “Alicia en el País de las Maravillas” y “A Través del Espejo”, nace de la escasez de publicaciones en torno a este tema y con estas características en nuestra sociedad.

En algunos de los trabajos revisados, sólo sus obras literarias han sido comentadas en base a la literatura infantil y su relación con otras ciencias como la filosofía, la psicología o las matemáticas. Asimismo, muchos artistas ilustradores como Arthur Rackman, Mervyn Peake, Charles Robinson, Bessie Pease Guttman, Maria Kirk, Thomas Maybenk o Charles Folkard, al igual que grafistas de relieve entre los que podemos destacar a Charles Pears, Mabie Lucie Atwell, Gertude kay, Willie Pogany, Peter Nowell y, más adelante, se han recreado en sus personajes Marie Laurencin, Max Ernst y Salvador Dalí.

Román Gubern en su obra titulada, “Las máscaras de la ficción”, en el capítulo titulado *La vida es sueño*, señala que: “En 1887 H. Savile Clarke escenificó una versión teatral del mito con música, aprobada por Dodgson, que se tituló *Alice in Wonderland. A Dream Play for Children*. El cine primitivo empezó a escenificar sueños en el film de Georges Méliès *La lune à un mètre ou le revé d’un astronome* (1898), en el que un astrónomo se quedaba dormido en su observatorio y soñaba que una luna de aspecto antropomorfo descendía hasta su estancia y se lo tragaba. La primera versión cinematográfica de *Alice in Wonderland* fue obra del

pionero británico Cecil Hepworth en 1903, que mostraba dieciséis escenas encadenadas, inspiradas en los dibujos de John Tenniel para el libro, y con Alicia interpretada por May Clarke y la esposa del director en el papel del Conejo Blanco. En Estados Unidos la primera versión fue producida en 1910 por la Edison Co. con el título de *Alice's Adventures in Wonderland*.

Walt Disney, a principios de su carrera, abordó el mundo de Alicia en numerosos cortometrajes. En 1923 produjo una serie de seis cortos bajo el título genérico de *Alice's Wonderland*, protagonizada por la niña Virginia Davis y con fragmentos de animación. En 1924 inició la serie *Alice in Cartooland*, con Charlotte Henry como Alicia y que constó de 53 títulos. En 1933 Norman Z. Macleod rodó en Hollywood para la Paramount su primera versión sonora, una suntuosa *Alice in Wonderland*, con Charlotte Henry como Alicia. En este mismo año Disney realizó un ensayo inconcluso sobre este personaje con Mary Pickford, seguido por otro con Ginger Rogers en 1945. Leo Bunin, un emigrado ruso que había estudiado arte en París, realizó en 1948 el notable largometraje *Alice in Wonderland*, combinando actores y muñecos.

En 1950 apareció la producción británica *Alice in Wonderland* de Dallas Bower, con Carole Marsh como Alicia y con muñecos. Del año siguiente fue el largometraje *Alice in Wonderlad* de Walt Disney, en dibujos animados y dirigido por Clyde Geronimi, del que su productor quedó descontento, pues opinaba que era un personaje excesivamente pasivo y fue recibida con frialdad. La BBC produjo en 1966 una versión dirigida por Jonathan Miller con la niña Anne-Marie Malik.

En 1972 apareció el insípido film musical británico *Alice's Adventures in Wonderland*, de William Sterling y con Fiona Fullerton. La televisión independiente británica (ITV) produjo en 1985 una versión en cinco capítulos dirigida por Harry Aldous y protagonizada por Giselle Andrews, con muñecos y otros actores. En 1986 apareció *Dreamchild*, de Gavin Millar, con Coral Browne interpretando a la auténtica Alice Liddell. Y el checo Jan Svankmajer ofreció en 1989 el film de animación, *Alice*¹.

Asimismo, podemos citar algunas versiones españolas como *El Mundo Es Como No Es*, con personajes reales, producida por Televisión Española, del director Jaime Chavarrí en 1971, o *Alicia en la España de las Maravillas*, del catalán Jordi Feliú emitida en 1978 y, el cortometraje, de Pablo García, *La Alicia Retratada* (2003). Además, en la serie de la cadena de televisión Canal+ se realizó una adaptación libre de "Alicia en el País de las Maravillas", representada por guiñoles, el 31 de diciembre de 1999, para dar la bienvenida al nuevo milenio con el título de, *José en el País de las Maravillas*.

También se ha realizado música inspirada en Alicia como el homenaje que le hicieron The Beatles al incluir a Lewis Carroll en el conjunto de personajes famosos que los acompañaba, en la portada de *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* en 1968. La versión del jazzista, Chick Corea, *Mad Hatter*, realizada en 1978. David del Tredici *In Memory of a Summer Day* de 1983. Javier Andreu *Libro de Cuentos* de 1999, que tiene una canción *Al Otro Lado del Espejo*, y, *Alicia Expulsada al País de las Maravillas*, interpretada en 1999 por Bunbury, ex cantante del grupo pop Héroes del silencio, o la versión de Tom Waits, *Alice*, en 2002.

¹ GUBERN, Román: *Máscaras de la Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002, pag. 130-131.

Sin embargo, en lo que se refiere al autor como fotógrafo, hemos consultado en la base de datos (TESEO) del Ministerio de Educación Cultura y Deporte de las tesis doctorales publicadas sobre Lewis Carroll, en nuestro país y también consultado la base de datos Dissertation Abstracts Ondisc International American Doctoral, que contiene más de un millón de tesis doctorales desde 1861 hasta la actualidad, y no hemos hallado ninguna publicación que tenga relación con el tema de esta tesis.

En ningún caso, se han elaborado fotomontajes con sus retratos de niñas utilizando las últimas tecnologías aplicadas a la fotografía, para demostrar cómo, con la utilización de las actuales tecnologías, en la creación de imágenes fotográficas, se puede dar una nueva interpretación artística a las imágenes obtenidas hace ya un siglo.

En la presente tesis doctoral se han abordado como principales objetivos, homenajear a uno de los pioneros del retrato fotográfico y de la representación, a quien le gustaba beneficiarse con el progreso técnico de la sociedad victoriana. Hemos rescatado del pasado algunos de los retratos de las niñas que tanto amó, Agnes Grace Weld, Alice Liddell, Amy Hughes, Aileen Wilson-Todd, Beatrice Hatch, Beatriz Henley, Mary Millais, Marcus Keane, Sydney Owen, Xie Kitchin, Ellen Terry, Alice Constance Westmacoot, Edith e Ina Liddell, Irene Macdonald, Gertrude Dykes, Polly y Florence Terry, Alice Jane Donkin, Mary Macdonald, El reverendo C. Barker y su hija May, Constance y Mary Ellison, Maria White, Ella Balfour, Evelyn Hatch, Mary Ellis, Lizzie Wilson, Evelyn Wilson, Katie Brine, Florence Bickersteht, y las hemos traído a la “era de la cibernética”.

Se ha hecho una profunda y sistemática revisión de las últimas tecnologías desarrolladas en la fotografía, fusionando los procedimientos analógico y digital, para hacerlos más comprensibles. Al mismo tiempo, se pretende proporcionar una fuente de goce intelectual, para recrearnos en el fascinante mundo de la fotografía y la literatura.

METODOLOGÍA

La primera e imprescindible fase de la investigación se inició con el acopio de datos procedentes de diversas fuentes documentales. Los trabajos a los que hemos recurrido, para ir resolviendo algunos de los aspectos de esta tesis, han sido las publicaciones (se reseñan en los capítulos correspondientes), y en las que se mencionaba a Charles Lutdgwide Dodgson, Lewis Carroll, en cuanto se describe su biografía y su personalidad, requisitos imprescindibles para poder entender su obra.

En segundo lugar, al no poder disponer de las fotografías originales de Carroll, se ha hecho una recopilación de publicaciones donde aparecían los retratos de niñas y, a continuación, se ha elaborado una exhaustiva selección (cuarenta y ocho imágenes) de las de mejor calidad de impresión.

Las fotografías seleccionadas se han reproducido en estudio, mediante la utilización de una cámara fotográfica analógica, Eos-1 de Canon, con película diapositiva Fujichrome Provia 100 F, y posteriormente se han digitalizado, con un dispositivo de captura digital (escáner), para película o transparencia de 35 mm de la marca CANOSCAN FS 2710, con una resolución óptica que se sitúa entre los 2000 y 5000 ppp (pixels por pulgadas).

El aparato contiene en su interior un sensor electrónico llamado dispositivo acoplado a la carga o CCD. Éste es una matriz formada por miles de diminutos elementos fotosensibles. Cada uno de ellos convierte la luz que recibe, en una señal eléctrica de intensidad proporcional a la luminosidad. Señal que se almacena en forma numérica para utilizarla más adelante.

Dodgson escribió y recibió a lo largo de su vida más de noventa mil cartas. En este trabajo se han incluido algunas de las que escribió a sus jóvenes amigas como Annie Rogers, Gertude Chataway, Alexandra Kitchin, Marion Richards, Alice Liddell, Margaret Morthington, Enid Stevens, Edith Blakemore, Beatrice Earle, Mellie Davis, Beatrice Hatch, Agnes Hull, Sydney Bowles y Margaret Cunnyngame, (anexo número 2). También, hemos seleccionado tres de las cartas que escribió especularmente (para leer en el espejo) a Margaret Brough, Edith Ball y a Winifred Schuster, (anexo número 3). Asimismo, se ha hecho hincapié en la forma de captar la inocencia de las jóvenes modelos, y se han reproducido las cartas anteriormente nombradas, en contrapartida a las cartas francesas que aparecen en el cuento de “Alicia en el País de las Maravillas”, y se han reproducido algunos testimonios de las niñas ya crecidas, (anexo número 4).

Con respecto a la estructura y contenido, la obra en su conjunto es el resultado de una “instalación fotográfica”, que obedece al interés del autor por el teatro. “Dodgson animaba a sus modelos infantiles a disfrazarse y a adoptar el papel de los personajes de sus cuentos”. Este trabajo se presentó como exposición fotográfico-pedagógica e itinerante a lo largo de casi tres años (1999-2002) por la Comunidad de Madrid: Concejalía de Cultura de Las Rozas, Galería Efti de Madrid, Centro Cívico Cultural de San Martín de la Vega, Casa de Cultura de Collado Villalba, Sala de Exposiciones Juan Carlos I de San Fernando de Henares, Centro Cultural La Jaramilla de Coslada, Centro Cultural de San Martín de Valdeiglesias, Centro Cultural Casa del Rey de Arganda del Rey, Centro Municipal de Las Dehesillas de Leganés, Centro Cultural García Lorca de Humanes, Casa de Cultura de Ajalvir, Biblioteca Barrio de Salamanca de Madrid, Casa de Cultura de Torrelodones, Patronato Municipal de Cultura de Fuenlabrada, Centro Cultural La Despernada de Villanueva de la Cañada, Casa de Cultura Giralt Laporta de Valdemorillo, Concejalía Cultura y Juventud de Navalcarnero, Casa de la Cultura de Ciempozuelos y Centro Cultural Círculo de Lectores de Madrid. También, en las ciudades de Barcelona (Centro Cultural Casa Elizalde), y de Zamora (Colegio Universitario).

Se ha podido desarrollar esta idea en un espacio-tiempo de representación, gracias a las ayudas recibidas por parte de instituciones públicas y privadas, a partir de un proyecto pedagógico en el que han participado tanto niños como adolescentes y profesores de colegios e institutos de enseñanzas públicas, algunos de los cuales reseñamos a continuación: Campo Hermoso, Santo Domingo de Guzmán, España, Amador de los Ríos, Natividad de Nuestra Señora, San Benito, Menesianos, Sagrada familia, Calasancio, Dulce Nombre de Jesús, Conde de Romanones, Isabel La Católica, Centro de Adultos, Nuestra

Señora de Lourdes, Los Ángeles, Velázquez, Antonio Machado, Blasco Ibáñez, Fuenlabrada, Clarei Campo Amor, Manuel de Falla, Aula III, Liceo Molière, Juan Falcó, Las Encinas, Escuela Comarcal, Carlos Ruíz, Villa de Navalcarnero, Angel Isern, Virgen del Consuelo, Andrés Segovia, Ventura Rodríguez, Juan Carlos I, Escuelas Aguirre, Santa Micaela, y Scuola Elementare Statale Italiana, entre otros.

El punto inicial de esta instalación es una cámara oscura (3,6x3,6x2,7 m), construida de material aglomerado, pintada en negro, con una apertura de entrada y otra de salida (ambas de 12,2x0,8 m), dotada en su interior por asientos, en las cuatro paredes con una longitud total de 8,96x0,4 m de altura, que permite la acogida de unas veinte personas, colocándolas físicamente dentro de la antecesora de la cámara actual.

En la parte superior va colocado un sistema audiovisual compuesto por cuatro proyectores de diapositivas, 4 ópticas 70/120, 1 smartpax, 4 cabezas smartlink, 2 cables extensión, 1 platina AV, 1 amplificador 75W, y 2 altavoces, además 2 lámparas ultravioleta y un sensor detector de movimiento. Se escucha una voz grabada en “off” acompañada por una pieza musical, mientras las imágenes, (48 imágenes mencionadas anteriormente), se proyectan simultáneamente por las cuatro paredes de la cámara oscura. El techo va recubierto con tela negra.

Con la sucesión de las imágenes proyectadas intentamos simplificar las claves de los laberintos de la física y la química, por los que transcurrió la evolución del “arte de la luz”, a través de los años.

El juego de ajedrez, que simboliza los obstáculos que debe superar Alicia, está representado por tres murales en forma de damero, (imagen:4, imagen:5 e imagen:6), donde aparecen los retratos de las niñas junto a Lewis Carroll (48 imágenes) que sostiene su mirada sobre ellas. Con estas fotografías se enseña también, la partida de ajedrez que se entabla en “Alicia a través del Espejo”, que queda ilustrada en las seis piezas del ajedrez. la Reina niña Xie Kitchin, (imagen: 8), el Rey niña Xie Kitchin, (imagen: 9), Alfil niña Amy Hughes, (imagen: 10), la Torre niña Mary Millais, (imagen: 11), el Caballo niña Lizzie Wilson, (imagen: 12), y el Peón niña Sarah Hobson, (imagen: 13).

Los espejos, tan recurrentes en la obra de Carroll, se utilizan como reclamo que invitan a mirar desde “el otro lado”, similar a lo que sucede cuando se observa a través del visor de la cámara fotográfica. Se han añadido espejos por detrás de las imágenes de las piezas de ajedrez (imagen: 14 e imagen: 15), para que se puedan leer las cartas escritas especularmente, manteniendo el principio de la inversión y de la contradicción lógica, tan del gusto de Carroll.

Las imágenes se han digitalizado directamente utilizando un tablero de ajedrez, por el procedimiento “digtograma”, - la imagen resultante de una digitalización directa de objetos-, dándole las dimensiones apropiadas así como la profundidad y la perspectiva, para simular una cámara oscura, (imagen: 4, imagen: 5, imagen: 6 e imagen: 7).

Asimismo, se han trabajado cuarenta y ocho retratos fotográficos (máscaras, perfilados, tramas y ajustes a su óptimo nivel de contraste, luminosidad y tono), y se han fundido en las casillas del ajedrez mediante el procedimiento de fotomontaje, con el programa para el tratamiento

digital de imágenes, desarrollado por Adobe Systems, Photoshop 4.0. de Macintosh.

Este sistema permite al ordenador mostrar en pantalla cualquier clase de información que es tratada como un gráfico. Se debe representar, almacenar, visualizar y procesar como un conjunto de pixels, (puntos mínimos de color que puede representar la pantalla).

Además, se han escogido diez de los animales humanizados que Alicia encontró en su viaje, por el “País de las Maravillas”, elaborados con la técnica del fotomontaje, (principio de creación de imágenes, que se obtiene a partir de la yuxtaposición de imágenes, de dos o más fotografías sobre el mismo plano visual), que reproducen los animales totémicos de los cuentos, siempre con el telón de fondo el inmenso universo simbólico de las obras de Lewis Carroll.

También con la producción de esta serie de fotomontajes animales-niñas, Conejo niña Alice Liddell, (imagen: 16); Loro niñas Edith, Ina y Alice Liddell, (imagen: 17); Mariposa niñas Alice Constance Westmacott, Xie Kitchin y Maria White, (imagen: 18); Gato niña Agnes Grace, (imagen: 19); Erizo niña Marcus Keane, (imagen: 20); Grifo niñas Polly, Florence Terry y Xie Kitchin, (imagen: 21); Tortuga niña Irene Macdonald, (imagen: 22); Langosta niña Agnes Hughes, (imagen: 23); Ostra niña Irene Macdonald (imagen: 24); y Unicornio niña Evelyn Hatch, (imagen: 25), se ha establecido una fusión para abordar los tipos de signos, símbolos e iconos que participan en el juego de la creación fotomontajística digital, con la representación de figuras retóricas y poéticas que estallan a la mirada interior.

El conejo, encarnado en la imagen de la niña Alice Liddell, representa el comienzo de un viaje de iniciación, en donde la existencia está constituida por una serie interrumpida de “pruebas”. Culmina en la imagen personificada por el Unicornio y la niña Evelyn Hatch, que representa el conocimiento.

En cuanto a la impresión de las imágenes se ha trabajado con la más avanzada tecnología, (impresión Infinity Lambda 130), que es una impresión digital fotográfica sin punto, ni trama, ni grano en alta calidad y directo desde archivos digitales (Photoshop, Freehand, QuarkXpress, Illustrator, etc.), que imprime con la máxima resolución sobre cualquier papel fotográfico.

Carroll simultaneaba sus conocimientos químicos con los matemáticos, estéticos y artísticos unido con todo aquello que supusiera conjugar la praxis con la fantasía. Con una intención pedagógico-recreativa se pretende, al estilo carrolliano, desarrollar distintos conceptos entrelazándolos entre la historia de la fotografía, las imágenes digitales, la simbología, las cartas y las fotografías que realizaba a sus jóvenes modelos. Puntualizar que se han escogido los relatos de los cuentos del libro de Martin Gardner, “Alicia Anotada”, para completar los argumentos. Por último, se ha elaborado un cuaderno de trabajo (capítulo 6), donde encontramos juegos y pasatiempos basados en el contenido de esta tesis (incluida la realización de una cámara oscura), efectuada como otros pequeños Leonardos del tercer milenio, a la propia escala de los interesados, (imagen: 26). También, hemos incluido una serie de fotografías de todos los niños y jóvenes (imagen: 27, imagen: 28, imagen: 29, imagen: 30, imagen 31, imagen: 32, imagen: 33, imagen: 34, imagen: 35, imagen: 36 e imagen: 37), que han participado en la fotoinstalación y en los talleres.

Al estilo de la aventura iniciática de Alicia, el concepto de laberinto (trazado complejo lleno de rodeos y encrucijadas que anuncia la presencia de algo sagrado), se ha adoptado como metáfora, de las posibilidades que ofrece la fotografía como mediadora de la realidad y como conformadora de nuestra percepción visual.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a Juan Ignacio Hernáiz Blázquez, director de la investigación, que ha seguido de cerca mi trabajo y, a Santiago Sánchez González y Emilio Carlos García Fernández, por sus acertados consejos para la consecución de esta tesis doctoral.

Una aportación muy importante para la realización de este trabajo ha sido la colaboración de Adriá López, carrolliano por excelencia, a quien quiero dar las gracias por su valiosa información y orientación sobre Lewis Carroll. Asimismo, a Luis Fernando Pérez y Ashirda Auren, por su ayuda desinteresada con el idioma inglés.

Gracias también a Carmelo Fernández, por sus inestimables aportaciones pedagógicas y a Javier Luqué, por su asesoramiento en la concepción del laberinto.

Agradecer a mi hermano Leandro su apoyo incondicional y también a Marín, que sin duda, es la persona que más me ha insistido y animado a llevar a buen término este trabajo.

Añadir, por último, mi más sincera gratitud a todos los que apoyaron este trabajo de investigación.

1. LA FOTOGRAFÍA EN LA HISTORIA

La ley suprema de la creación humana es que no se crea nada sino trabajando.

Alain

1.1. Los orígenes de la fotografía: la cámara oscura

Los antecedentes históricos de la captación de imágenes se conocen con la construcción de la cámara oscura. Aristóteles también la conocía, pero la primera referencia escrita parece ser del erudito árabe, Alhazen (965-1038), que la describió como algo utilizable para observar los eclipses solares. Santiago González escribe al respecto: “El que el hombre haya pretendido representar en imágenes sus impresiones, amores, miedos, estados de ánimo y todo el inmenso etcétera que ofrecen las diferentes circunstancias espirituales o materiales, objetivas y subjetivas que en el mundo existen, es algo que resulta consustancial, paralelo a la propia existencia humana, desde que ésta empezó a tener atisbos de un desarrollo intelectual medianamente historiable. El ejemplo típico y tópico, pero no por ello menos importante lo encontramos en las Cuevas de Altamira. Desde ese instante y por miles de motivos, el hombre ha querido representarlo todo en imágenes que tuvieran una trascendencia en el espacio y en el tiempo”². Podemos considerar que en cada período histórico ha habido formas específicas de expresión icónica, ya que el hombre ha luchado siempre por alterar la naturaleza y comunicarse con sus semejantes.

² SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago: *Memoria para Profesor Titular de Teoría, Historia y Técnica de la Imagen*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, U.C.M., 1988, pag. 102.

En el Renacimiento encontramos un punto de arranque para la captación de la imagen, debido al desarrollo del conocimiento y, en particular, de las artes plásticas. Leonardo da Vinci (1452-1519), nos dejó una minuciosa descripción de la cámara oscura que dice: “Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un agujerito en un aposento muy oscuro, recibiréis esas imágenes en el interior de dicho aposento en un papel blanco situado a poca distancia del agujero: veréis en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores. Aparecerán reducidos de tamaño. Se presentarán en una situación invertida, y esto en virtud de la intersección de los rayos. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os aparecerán como pintadas en el papel que debe ser muy fino y visto por detrás. El agujero será practicado en una chapa de hierro también muy fina”³.

Leonardo utilizó el arte para promocionar la ciencia dando a conocer la capacidad de estas cámaras no sólo para su utilidad física sino también como instrumento importante para el estudio de la perspectiva.

Posteriormente su discípulo Giovanni Battista della Porta (1538-1615) en el IV volumen de su “*Magiae Naturalis*” (1558), cita una descripción de la cámara oscura, siendo la primera vez que se hace como una ayuda para dibujar. “Si no sabéis pintar, con este procedimiento podéis dibujar (el contorno de las imágenes) con un lápiz. Entonces no tenéis más que aplicar los colores. Esto se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona que sea habilidosa la cosa resulta más sencilla”⁴.

³ SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 1996, pag, 19.

⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1976, pag, 290.

Es necesario destacar el concepto de perspectiva porque marca el sentido de la relación entre los objetos, relación que constituye el primer fundamento de la imagen. También, lo que se determina con la perspectiva es el sentido de la representación espacial, fundamento de toda imagen icónica. Leonardo da Vinci en la descripción que hace del proceso perceptual en términos mecánicos para verificar sus teorías del “Tratado de la Pintura” afirmó que, “las leyes de la perspectiva, sólo se podían comprender conociendo el mecanismo del ojo”⁵.

En este sentido, Doménech Font se refiere a Alberto Durero, como uno de los grandes creadores de las leyes de composición, y en especial el famoso grabado de 1525 en el que se representa a un autor enseñando a un alumno (el propio espectador) las leyes de la perspectiva con ayuda de un cordel distante entre el ojo del observador y los puntos del objeto que quiere representar. Añade, “que toda nuestra sensibilidad perceptiva arranca, en sustancia, del concepto perspectivista del Renacimiento”⁶.

Respecto a este periodo, Emilio Carlos García Fernández y Santiago Sánchez González, subrayan que el campo de la arquitectura, la pintura y la escultura estuvieron marcadas por un sinfín de ideas que permitieron el avance en los conceptos que se tienen en cuanto al espacio y al tiempo. “La forma o representación racional del espacio es la perspectiva; la forma o la representación racional de la sucesión de los acontecimientos es la historia.[...] la perspectiva da el verdadero espacio, es decir, una realidad de la que se ha eliminado todo lo que es casual e irrelevante o contradictorio, la historia da el verdadero tiempo, es decir, una sucesión

⁵ RACIONERO, Luis: *Conocer a Leonardo da Vinci y su Obra*. Barcelona: Dopesa, 1978, pag, 80.

⁶ FONT, Doménech: *El Poder de la Imagen*. Barcelona: Salvat Editores, 1985, pag, 22.

de hechos de la que se ha eliminado lo que es ocasional, insignificante o irracional”⁷.

Establecen que la perspectiva ya era conocida por los artistas del Quattrocento desde la era clásica, y de esta manera, redescubrirla y aplicarla con un nuevo criterio generado por la mente del artista. “El sistema prospettico del Quattrocento es, por tanto, la reducción a la unidad de todos los modos posibles de la visión; la unidad se da [...] cuando la imagen espacial percibida por la vista se identifica con la imagen espacial concebida por la mente [...] cuando los ojos perciben como la mente percibe”⁸.

María del Mar Marcos Molano y Santiago Sánchez González⁹, afirman que la fotografía fue la heredera lógica de la perspectiva porque se basa en similares supuestos técnico-teóricos. También, que las especulaciones que condujeron a la elaboración de la perspectiva geométrica centralizada, se basaba en los fundamentos que se experimentaron con la cámara oscura.

Las cámaras oscuras se perfeccionaron gracias a las nuevas aportaciones que se fueron realizando para su posterior utilización. Una mejora importante fue la inserción de una lente biconvexa en la apertura para formar una imagen más brillante. En 1586, el veneciano Daniel Barbaro proponía la utilización del diafragma para obtener una imagen más nítida, mientras que Egnatio Danti escribía en 1573 sobre la utilidad del espejo cóncavo para enderezar la imagen invertida. Pero hubo que

⁷GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.; SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago; MARCOS MOLANO, María del Mar; URRERO PEÑA, Guzmán: *Historia General de la Imagen, Perspectivas de la Comunicación Audiovisual*. Madrid : Universidad Europea CEES Ediciones, 2000, pag, 155.

⁸ Idem : op. cit., pag, 28.

⁹ Idem: op. cit., pag, 154.

esperar a 1636, para que Daniel Schwenter describiese un sistema de lentes que combinaba tres distancias focales diferentes.

Las imágenes podían ser capturadas, pero su fijación todavía no era posible, a no ser que la imagen proyectada se repasara posteriormente a lápiz. Se construyeron muchos tipos de cámaras e incluso, en algunos casos, el habitáculo era lo suficientemente grande para que el artista pudiera introducirse dentro.

Friedrich Risner propuso la primera cámara oscura portátil que dio paso a una serie de intentos por disminuir y aligerar estos aparatos. En este sentido, J.C. Sturm presentó en 1676 la primera cámara reflex, avanzándose en este campo y así, en el siglo XVIII, las cámaras oscuras se fueron simplificando, hasta convertirse en un cajón de pequeño tamaño, en donde iba situado un espejo a 45° entre la lente-objetivo y una pantalla de vidrio esmerilado o semioptico, situado en la parte superior del cajón en donde se calcaba la imagen, que se veía boca arriba e invertida lateralmente. Este utensilio se convirtió en equipo habitual de muchos dibujantes y artistas, que lo usaban principalmente para levantar vistas en perspectiva y para determinar con exactitud el tamaño de los objetos situados a diferentes distancias.

También se puso de moda otro sistema, de la mano del pintor francés Carmontelle, que fueron los perfiles recortados, con visos de sombras chinescas, lo que dio lugar al fisiotrazo en 1786. Era una especie de pantógrafo, que trasladaba a una lámina de cobre el perfil del modelo, para ser retocado posteriormente con aguainta. Este invento se debió a Guilles-Louis Chretien; técnica que fue considerada por la socióloga, fotógrafa y escritora, Gisèle Freund (1908-2000), como una especie de

precursor ideológico de la fotografía¹⁰. Otro instrumento mecánico de la habilidad artística fue la cámara lúcida, diseñada en 1807 por el científico inglés William Hyde Wollaston; cámara que requería cierta habilidad para el dibujo.

Pero todavía no podían conseguirse imágenes permanentes en la cámara oscura por la acción directa de la luz. Esto llegó más tarde con la fotografía, que es una manera de fijar la imagen de la cámara utilizando la acción que la luz ejerce sobre determinadas sustancias químicas. La luz cambia la naturaleza de algunos materiales, alterándolos.

Los alquimistas medievales conocían con el nombre de “Luna Cornata” la posibilidad de que las sales de plata se oscureciesen por acción de la luz. Fue en 1725 cuando el médico alemán Schulze (1687-1744) inició una serie de trabajos sistemáticos sobre esta propiedad, que posteriormente investigadores como Hooper y, mucho más conocido, Scheele (1747-1786) continuaron.

El suizo Senebier (1742-1809) facilitó una escala sensitométrica para los tiempos de oscurecimiento del cloruro de plata. Pero quien estuvo a punto de conseguir la posibilidad de que las imágenes quedasen perpetuadas mediante la acción de la luz y de las reacciones químicas, fue el inglés Thomas Wedgwood (1771-1805), a quien, sin embargo, su corta vida impidió culminar los trabajos que había iniciado en compañía de su amigo Humphrey Davy (1778-1829); lo cierto es que no llegaron a conseguir la acción de un fijador eficiente. En 1819 el astrónomo Jhon F. W. Herschel (1792-1871), observaría la acción del hiposulfito de sosa como fijador de

¹⁰ FREUND, Gisèle: *La fotografía como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, pag. 19.

las sales de plata, aunque en un principio no se le ocurrió aplicar sus estudios a los trabajos que había realizado T. Wedgwood¹¹.

Para llegar a la fotografía tal y como la conocemos, se tuvo que idear un método que fijase e hiciera estables aquellas huellas creadas por la luz. Juan Ignacio Hernáiz dice: “hasta aquí, por lo tanto, estamos en condiciones de señalar lo que luego habríamos de conocer como fotografía. Tiene dos componentes: uno físico, ya antiguamente investigado y en condiciones de ser utilizado para reproducir imágenes sobre una superficie determinada, y otro químico, donde se advierte la importancia de las sales de plata al reaccionar por la acción de la luz, reproduciendo las imágenes consecuentes, pero sin obtener la posibilidad de que esas imágenes quedasen todavía fijadas.

Estos dos caminos que habrían de originar el nacimiento de la fotografía, no habían sido todavía unidos, existían por si solos pero faltaba alguien que supiera conjugar armónicamente sus características complementarias para producir el resultado que había de ocasionar una revolución verdaderamente decisiva en el mundo de las imágenes”¹².

¹¹ HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: *Proyecto Docente para Profesor Titular de Estética de la Imagen*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, U.C.M., 1991, pag, 181.

¹² Idem: op. cit., pag, 182.

“La situación a principios del siglo XIX podría resumirse así: se dan los elementos necesarios, aunque con grave desincronización en el tiempo para la fotografía, pues existe ya la cámara oscura o futura cámara fotográfica, y la superficie sensible a la luz. Tan sólo queda conseguir fijar la imagen”. Emilio Carlos García Fernández¹³.

Podemos concluir afirmando que, el acto fotográfico, es la reproducción de un hecho físico-químico. Fenómenos, que se habían ido desarrollando por separado, a lo largo del tiempo, dando lugar a la fotografía. Etimológicamente, dibujo o escritura realizado con luz (del griego *photos*, luz, y *graphos*, escritura), que significa “dibujar o escribir con luz”.

1.2. Cómo dibujar con luz

Mira la luz, y considera su belleza: parpadea, y vuelve a mirar: lo que ahora ves, antes no estaba, y lo que había antes ya no existe.

Leonardo da Vinci

El siglo XIX introdujo una serie de cambios fundamentales en el campo iconográfico. El mapa político de Occidente aparece alterado con el triunfo de la burguesía y la implantación de regímenes de corte liberal en varios países europeos. El cambio que se produce en el panorama imaginativo no es para menos: el progreso económico que la burguesía impone como

¹³ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *Proyecto Docente*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, U.C.M., op. cit., Juan Hernáiz, pag, 182.

meta, el auge del maquinismo transformando el paisaje y el espacio, y los cuantiosos adelantos técnicos en las artes gráficas y la imprenta, alteraron el panorama artístico y, en consecuencia, la producción y difusión de imágenes. En este contexto apareció la fotografía.

Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), fue quien logró fijar la primera imagen mediante tratamiento químico. Inventor y litógrafo, acariciaba la idea de “descubrir en las emanaciones del fluido luminoso un agente susceptible de impresionar, con toda exactitud y de manera durable, las imágenes transmitidas por el procedimiento de la óptica y la obtención de una huella que no se altere demasiado deprisa”.¹⁴

Niépce no era muy hábil en el arte de la pintura, así que su hijo Isidore era quien realizaba los dibujos, mientras él trataba de reproducirlos. Pero Isidore se incorporó a la guardia de Luis XVIII, y Nicéphore se vio obligado con la ayuda de su hermano Claude, a aplicar las proyecciones de la cámara oscura a la piedra litográfica -Invento atribuido al checo Alois Senefelder hacia 1796- y que por aquél entonces estaba muy expandida. Descubrió que en las superficies dibujadas con un lápiz grasiento sobre una piedra caliza humedecida, se adhería la tinta, de tal modo, que podía imprimirse el dibujo con relativa facilidad. Con este método se iniciaron los primeros pasos del artista como grabador.

Niépce desistió al poco tiempo y buscó otros procedimientos colocando en la cámara oscura otros soportes o superficies emulsionadas como planchas de estaño o peltre, papel y cristal. Trataba de fijar directamente la imagen fotográfica, es decir, producida por la luz, sobre el soporte más adecuado. Las llamó imágenes heliográficas o dibujos al sol.

¹⁴ Keim, Jean A : *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Ikos-Tau Ediciones, 1971, pag. 9.

En 1816, logró fijar las imágenes de la cámara oscura sobre papel emulsionado con cloruro de plata, mediante el ácido nítrico. Al principio de la historia de la fotografía el interés de los primeros investigadores se dirigió a la obtención del positivo directo, para lo cual sería decisivo la utilización del betún de judea, que disuelto en petróleo, aceite de dnippel o aceite de lavanda recubre una superficie y una vez seca la solución expuesta a la luz, blanquea en vez de ennegrecer, tornándose insoluble. De esta manera llegó a obtenerse mediante una única operación la imagen positiva y fijada.

Así fue como en 1822, Nièpce, tomó una vista desde la ventana de su casa de campo en la aldea de Saint-Loup de Varenne, cerca de Chalon Sur- Saône. Exposición que duró unas ocho horas y en la imagen, sólo se aprecian los marcos de la ventana abierta y las construcciones de la granja con pocos detalles, casi sin medios tonos e invertida lateralmente. El reconocimiento como inventor de la fotografía a este alquimista del sol se debe a la acción de historiadores relativamente recientes, ya que durante muchos años quien pasó como su descubridor e incluso dio nombre a su invento fue Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851).

Daguerre carecía de la formación científica que poseía Nièpce y actuaba de forma totalmente empírica. Pintor y escenógrafo, empresario del popular Diorama, espectáculo que se escenificaba en un teatro y presentaba escenas famosas, como el interior de la catedral de Canterbury o panoramas de los Alpes suizos, reproducidos con efectos tridimensionales mediante pinturas transparentes y sofisticadas luces.

Juan Ignacio Hernáiz¹⁵ dice de él que era un hombre que se manejaba muy bien en el mundo de los negocios y por las características que requerían sus dioramas con la óptica, hizo que Niépce y él se conociesen a través del óptico Chevalier. Desafortunadamente, Niépce murió antes de conocer el perfeccionamiento de la fotografía, a pesar de que junto a Daguerre colaboró a partir de 1829 y publicaron conjuntamente una obra que trataba de sus descubrimientos.

Daguerre supo intuir las posibilidades que el invento de Niépce poseía y aprovechó la penosa situación económica en que había quedado el patrimonio familiar, a la muerte de Nicéphore, para firmar un contrato en el que Isidore Niépce, le entregaba por una pequeña suma de dinero, todos los beneficios del invento.

Conseguido este objetivo entró en contacto con François Arago, físico y jefe del ala izquierda de la oposición republicana en el parlamento y “uno de los defensores de las libertades públicas y de los intereses populares, empeñado en estimular todo lo que sirva al progreso”¹⁶.

Éste apoyó la petición de Daguerre para conseguir el respaldo del gobierno francés y, de esta manera, el 19 de agosto de 1839, en una solemne sesión de la Academia de Ciencias, Arago dio a conocer oficialmente el invento, acto al que asistieron algunas personalidades que se habían desplazado *ex profeso* desde el extranjero como el inventor del telégrafo Samuel F.B. Morse, J.F.W. Herschel o el editor y anticuario berlinés Sache, entre otros.

¹⁵ HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: op. cit. , pag, 185.

¹⁶ FREUND, Gisèle: op. cit., pag, 26.

“El propio Arago expuso detalladamente la técnica del procedimiento. Hizo notar a su atento auditorio qué extraordinarios servicios podía prestar la fotografía en el campo científico. “¡Cómo se iba a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, etc, se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso”¹⁷.

“... aparece una nueva imagen, que ensanchará considerablemente el campo de la representación y arrebatará al dibujo una parte importante de la iconografía, en especial el espacio documental y la ilustración”¹⁸.

En un principio, el éxito de Daguerre fue absoluto y su nombre se utilizó para bautizar el procedimiento inventado. Había nacido el daguerrotipo. La extensión del invento fue relativamente rápida y los periódicos en general elogiaron el nuevo hallazgo. A los pocos días, en las plazas de París, la gente no hacía más que ver aparatos apuntando monumentos. Los físicos y los sabios de la capital ponían en práctica, con un éxito total, las indicaciones del inventor.

El éxito parecía asegurado, pese a las dificultades iniciales que presentaba la técnica fotográfica o la alarma que cundía entre los artistas, paliadas por las observaciones tranquilizadoras de los caricaturistas. Existe una caricatura realizada por Thèodore Maurisset titulada “La daguerrètypomanie en la que se ve una multitud de daguerrèotypophiles frenéticos por abrazar el nuevo invento, mientras grabadores desesperados, que se han suicidado en masa, cuelgan de una serie de

¹⁷ Idem: op. cit., pag, 28.

¹⁸ LEMAGNY, Jean-Claude Y ROUILLÉ, André: *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988, pag. 21.

patíbulos, y a la derecha, en la parte inferior del dibujo, bajo un letrero que dice “Appareil pour les portraits daguerrèotypes”, hay un desdichado en actitud de posar entre los aterradores aparatos, aquí muy exagerados, que utilizaban entonces los fotógrafos para mantener a sus clientes inmóviles durante las largas sesiones de pose que refleja cómicamente esta situación”¹⁹.

Sin embargo, Emilio C. García Fernández expone otros aspectos que podemos considerar como negativos con respecto al daguerrotipo: por una parte, era un sistema de positivo directo, que sólo ofrecía la posibilidad de una copia, sin que se pudieran obtener reproducciones. También aunque los tiempos de exposición se fueron reduciendo con bastante rapidez, no se podían obtener acciones en movimiento y los retratos obligaban a posturas rígidas e incómodas. Y, por último, era conveniente proteger el resultado final con un cristal, pues aunque la imagen quedaba fijada, se dañaba con gran facilidad ya que una placa sin protección se podía deteriorar rápidamente por oxidación y por abrasión²⁰.

La contrapartida a todas estas particularidades es que ofrecía imágenes de gran nitidez, por lo que en un principio, se desecharon otros experimentos que ofrecían la posibilidad de reproducciones múltiples. Pero la existencia del daguerrotipo, si bien fue intensa, no resultó por el contrario extensa en el tiempo, sustituido por otros procedimientos más específicamente fotográficos, salvo en los Estados Unidos, donde este invento tuvo una mayor duración.

¹⁹ SCHARF, AARON: *Arte y Fotografía*. Madrid : Alianza editorial, 1994, pag, 42.

²⁰ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: op. cit., Juan Hernáiz, pag, 187.

En 1860, este país contaba con más de trescientos retratistas que utilizaban el procedimiento de Daguerre, ya destronado en Europa desde hacía algunos años por el procedimiento al colodión húmedo, que sustituyó al daguerrotipo y a la fotografía sobre negativo de papel.

Famosos fueron: los daguerrotipistas norteamericanos, A. S. Southworth, J. J. Hawes, W. S. Porter, G. H. Barnard, Ch. H. Fontayne, F. Coobs y R. Cornelius; el italiano S. Stampa, los ingleses A. J. F. Claudet, J. L. Stephens, J. F. Goddard; el noruego H.T. Winther; los franceses Lory, Saint Victor, Lerebours, P. G. Joly, J. B. L. Gros, H. L. Fiteau; el alemán C. F. Stelzner y el austríaco P. F. Voigtländer.

La daguerrotipia y la fotografía, en general, fueron el medio único por excelencia de la burguesía pujante y poderosa de la segunda mitad del siglo XIX. El daguerrotipo se convirtió verdaderamente en negocio rentable por su aplicación al retrato; siendo este procedimiento y la fotografía sobre papel los que permitieron extender la propia imagen, entre la burguesía y la clase media.

“Toda transformación en la organización social o económica de un tiempo histórico determinado conlleva una variabilidad en los modos y técnicas de expresión artística que a esa época se refieren. Por lo tanto, la clase social alta, fuertemente asentada en el poder económico, social, militar, etcétera, con todos o casi todos los resortes de control en sus manos, encontró en la fotografía la posibilidad cada vez más urgente de dar expresión a una individualidad; así como de perpetuarse a través del tiempo. A la vez, las tendencias igualitarias que ya empiezan a soplar por Europa, encuentran en este medio de expresión la posibilidad de

democratizar las imágenes, las cuales, hasta entonces, habían sido generalmente patrimonio de la aristocracia dominante”²¹.

Como hemos dicho anteriormente, el daguerrotipo era una imagen única, imposible de reproducir, aparecía lateralmente y se veía en negativo o positivo, según el ángulo de observación y la incidencia de la luz; también se podían ver reflejados los usuarios en la placa como si de un espejo se tratase. Los inconvenientes que presentaba el daguerrotipo se solucionaron gracias al inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), que aplicó otros procedimientos más específicamente fotográficos.

Talbot, hombre de ciencia: físico, matemático, filósofo, diputado, astrónomo, lingüista y arqueólogo aficionado. Logró la inversión tonal- luces y sombras invertidas- en un contexto botánico, al realizar las primeras representaciones o perfilados de plantas a los que denominó “dibujos fotogénicos”; método a partir del cual los objetos naturales podían dibujarse sin la ayuda del lápiz del artista. Como él mismo explicaría fue en Italia, a orillas del lago de Como, donde se le ocurrió imprimir imágenes sobre papel. “Arte del Dibujo Fotográfico”, así calificó en un principio su descubrimiento.

Más tarde perfeccionaría su técnica que derivó en el negativo-positivo, capaz de generar un número infinito de copias, sentando así las bases de la fotografía tal y como la conocemos hoy en día. En septiembre de 1840 descubrió “la imagen latente”, consiguiendo reducir la toma de una hora a sólo unos minutos. Este nuevo procedimiento lo bautizó con el nombre de calotype o bella imagen, inspirándose en la palabra griega *Kalos*, que significa bello. La patente la llevó a cabo el 8 de febrero de 1841.

²¹ HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: op. cit., pag, 188-189.

Como consecuencia de todo esto, se podían reproducir los documentos históricos y ofrecerlos para su estudio, además de copiar los diseños de los fabricantes para catálogos de muestras, entre otras cosas. De esta manera, se podía conservar el pasado y participar en el presente industrial. En este sentido, la fotografía entró a formar parte de la economía visual del siglo XIX proporcionando una nueva cultura realista que amplió las artes, la ciencia y el comercio. Posteriormente, los conceptos de original y copia cambiarían.

Hippolyte Bayard (1801-1887) había realizado, incluso antes, trabajos en la misma línea. Sin embargo, su aportación estuvo siempre presidida por la mala suerte y aún por el engaño, por lo que su obra, interesante en muchos aspectos, pasó bastante desapercibida en su tiempo, habiendo sido recuperada posteriormente por los historiadores.

El calotipo se va desarrollando y es David Octavius Hill (1802-1870) quien lleva a cabo una colección de retratos, sencillos, perfectamente ambientados de marineros, mujeres, miembros de la iglesia de Escocia o del paisaje escocés, en unas tonalidades suaves con un cierto efecto Rembrandt, en donde las fotografías dejaban ya de lado toda la complicada parafernalia que, hasta entonces, había venido siendo necesaria para realizar los retratos daguerrianos.

En un principio, los soportes metálicos del daguerrotipo habían sido sustituidos, a partir del calotipo, por los de papel. Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) mejoró la técnica de Talbot al usar el papel en la cámara oscura colocándolo humedecido y sujeto entre dos cristales. El tiempo de exposición se reducía con la humedad y los cristales impedían que el papel se arrugase. En 1851 publicó un tratado de la fotografía sobre papel poniendo al alcance de los interesados los

perfeccionamientos técnicos más recientes, como el papel albuminoso que sería empleado durante más de medio siglo.

Asimismo, Abel Nièpce de Saint-Victor desarrolló una técnica para obtener negativos sobre cristal a partir de la albúmina del huevo. Este método proporcionaba a las fotografías un brillo hasta entonces inusitado, fijándose la imagen con cloruro de oro, lo que proporcionaba mayor duración y una gama de tonalidades parda, rojiza o violácea por la acción del fijador. Se les llamó albuminotipos.

1.3. Del colodión húmedo a la instantánea

*El negativo es comparable a la partitura de un compositor;
la copia es su interpretación.*

Ansel Adams

Lo que revolucionó la fotografía fue el descubrimiento por Frederick Scott Archer (1813-18579), en 1851 de una emulsión que bautizó con el nombre de colodión húmedo. Esta emulsión era idéntica al proceso del calotipo de Talbot, pero aplicada sobre una placa de cristal revestida de una fina capa de colodión.

También se conocía con el nombre de algodón-pólvora o piroxilina, que era un explosivo a base de celulosa nítrica, que se disolvía en éter alcoholizado para su utilización en farmacia. Añadiéndole yoduro de plata, se convertiría en un elemento decisivo para la mejora de la fotografía y supuso un gran avance sobre el daguerrotipo. De cada placa podía

obtenerse un número ilimitado de copias de excelente calidad de imagen, de bajo coste y de mayor sensibilidad a la luz.

Esta técnica permitía producir negativos y copias mucho más grandes favoreciendo la aparición de los primeros fotógrafos profesionales. En este proceso, el fotógrafo tenía que preparar sus propias placas. Una vez que el fotógrafo tenía enfocado el tema que le interesaba, debía introducirse en un recinto cerrado donde la placa que iba a ser utilizada se recubría con el colodión.

El líquido debía extenderse de un modo homogéneo, sin que el reverso del cristal fuese salpicado por ninguna gota. A continuación, se sumergía la placa en un baño de plata durante 30 segundos. Después se extraía y se colocaba en un chasis especial con un pequeño agujero obstruido por una esponjilla que permitía la salida del excedente de colodión durante todo el proceso. Tras ello, se procedía a la exposición, que duraba entre 2 y 20 segundos.

Una vez tomada la fotografía había que revelarla, para después de lavada y secada, recubrirla con un barniz que protegía la fina capa de colodión. Pero este sistema tenía un inconveniente: los fotógrafos cargaban con un pesado equipo que debía ser transportado en carruajes y organizados en tiendas de campaña para preparar las placas que a continuación revelaban.

Con este procedimiento se extendió el retrato fotográfico y aparecieron los primeros retratistas que comenzaron a fraguar la historia de este apartado de la fotografía. Se abrieron salones fotográficos pero también surgieron los fotógrafos callejeros, que prácticamente perduraron hasta los inicios de la segunda mitad del siglo XX. Entre las figuras más significativas de

este periodo podemos destacar a Gaspar Felix Tournachon, más conocido con el nombre de Nadar (1820-1910).

Periodista, caricaturista, dibujante y aeronáutico, también llamado el “Tiziano de la fotografía”, como él mismo declaró: “el retrato es la aplicación más preciosa y al mismo tiempo la más delicada en fotografía”²². Confirió a sus imágenes un verdadero sello personal. Sus retratos lograron crear escuela y su estudio fue uno de los más concurridos de París, situado en la calle Saint-Lazare. De espíritu bohemio y aventurero, Nadar fue el primer fotógrafo que realizó tomas aéreas desde un globo aerostático.

Estaba muy bien relacionado política, social y artísticamente. Retrató a Dumas, Gautier, Rossini, Delacroix, Liszt, Gustave Dorè, Sara Bernhardt e incluso a Baudelaire que no era precisamente un enamorado de la fotografía. Se sirvió de la psicología como elemento de trabajo ya que invertía mucho tiempo en cada uno de sus modelos charlando y observándolos antes de cada toma. Fue el primero en descubrir el rostro humano a través del aparato fotográfico²³. También conoció a Julio Verne en 1858 coincidiendo con la firma de la patente del uso de las luces artificiales, procedimiento que inventó, y que gracias a él, pudo fotografiar las catacumbas de París, uno de sus trabajos más impresionantes.

Marie-Loup Sougez escribe sobre su técnica: “no tiene nada de particular. Él es Nadar con los mismos medios que los demás. Pero trabajaba sin artificios (...) Colocaba a sus modelos ante fondos oportunamente matizados, con una iluminación apropiada a su físico, poniendo de relieve lo esencial de su carácter. Y es donde se topa con el caricaturista que, de

²² KEIM, Jean A: op. cit., pag, 38.

²³ FREUND Gisèle: op. cit., pag, 41.

un plumazo, define al personaje. Sí, esto es: un don. Un don antes que el fruto de una búsqueda laboriosa y concertada que no puede llevar más que a la frivolidad, a la falta de naturalidad...La aportación psicológica del retratista es lo más importante en Nadar. Se ejercita en condiciones de intimidad que vinculan de alguna manera al práctico con sus modelos. Sabemos que eran en su mayoría amigos suyos, o que los ligaban una misma forma de cultura y un común interés por las cosas del espíritu. No eran clientes, sino personajes dóciles que le entregaban la confianza, la simpatía y la curiosidad”²⁴.

Para Juan I. Hernáiz el caso del colodión es uno de los más claros por lo que respecta a cómo un avance técnico transforma la estética expresiva. Indudablemente la plástica fotográfica no es tanto que varía con la incorporación de este nuevo producto al arsenal químico indispensable para su ejercicio, sino que el horizonte artístico, documental, social, se dilata de un modo extraordinario.

En los primeros daguerrotipos asistimos a la contemplación de ciudades desiertas, fantasmales, en las que la presencia del movimiento brilla por su ausencia, dado que la tecnología no permitía captar nada que no fuera estático. Incluso los primeros retratos daguerrotípicos, aún contando con una notable reducción en el tiempo de exposición, dan la ya comentada sensación de rigidez que les confiere ese aire hierático que les ha hecho famosos. Pero a partir del colodión, la fotografía se transforma y podemos acceder a un universo de imágenes mucho más significativas, ricas y complejas en cuanto a su contenido estético expresivo”²⁵.

²⁴ SOUGEZ, Marie-Loup: op. cit., pag, 139 -142.

²⁵ HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: op. cit., pag, 197.

La mejora en los soportes y las emulsiones fotográficas, trajo consigo también, el perfeccionamiento de la óptica. En 1854, apareció el objetivo gran angular; unos años después, Grubb fabricó una lente de tipo compuesto que proporcionaba mayor nitidez a la imagen. En 1866, Steinheil propuso la fabricación del objetivo aplanat, que se utilizó para realizar retratos. Todos estos avances contribuyeron a que los fotógrafos pudiesen utilizar con más autonomía la fotografía y les permitió desarrollar su personalidad tanto técnica como artísticamente.

Otra gran retratista del siglo XIX es Julia Margaret Cameron (1815-1879). Mujer de fuerte temperamento nació en Calcuta (India) pero su labor artística la desarrolló en Inglaterra. Se dedicó a la fotografía a los 48 años simultaneándola con su ocupación como ilustradora. Fotografió a científicos, poetas y pintores. Dicen que tenía por costumbre regalar chales y baratijas traídas de la India a las celebridades que accedían a posar para su cámara. Transformó el depósito de carbón de su casa en cámara negra y el gallinero en estudio.

Influenciada por la estética prerrafaelista trabajaba con soportes que rayaba premeditadamente, con lo que conseguía obtener ese efecto que luego se ha denominado "flou", marca indiscutible de esta artista. Jugó con las luces, los encuadres y las composiciones antiguas, casi copias de la era victoriana, siendo los tiempos de exposición superiores a los cinco minutos.

La estética de Julia Margaret Cameron ha sido criticada por ofrecer una imagen brumosa, como celada por la niebla donde los rasgos del sujeto son relativamente difíciles de dilucidar. Sin embargo, su estética es impactante consiguiendo transmitir una atmósfera nostálgica, melancólica, con un fuerte poder de evocación, cuyos resultados eran dramáticos y

bellos. Deseaba que sus fotografías fuesen contempladas como obras de arte, como objetos de verdad y de belleza que reflejasen el alma de sus modelos.

A partir de entonces, aparecieron las primeras fotografías artísticas en un intento de imitación con la pintura. (...) “Si, más adelante, ese intento –lo que fue propiamente la corriente pictorialista-, obedeció a una búsqueda formal, recurriendo a procedimientos muy elaborados, estas primeras tentativas se atuvieron más bien al tema, procurando dar una fotografía llamada artística, a base de temas literarios, sobre todo alegóricos”²⁶.

En un artículo titulado “On Art-Photography”, publicado por un crítico inglés, se podía leer: “hasta ahora la fotografía se ha contentado principalmente con representar a la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede aspirar también a delinear la Belleza?”. Así alentó a fotógrafos a que produjeran imágenes “cuyo objetivo no era meramente entretener, sino instruir, purificar y ennoblecer”²⁷.

El progreso en este campo se fue fraguando a un ritmo tan admirable, que no pasó mucho tiempo antes de que se produjesen las primeras obras de arte. Nombres como el sueco Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson o Charles Lutwidge Dodgson, más conocido como Lewis Carroll, representaron esta corriente de la que ahondaremos más adelante.

Al amparo del perfeccionamiento tecnológico y de su éxito entre la clase media, surgió un personaje que situó a la incipiente técnica artística en una situación de mera reproducción mecánica. El auge del retrato que

²⁶ SOUGEZ, Marie-Loup: op. cit., pag, 145.

²⁷ NEWHALL, Beaumont: *Historia de la Fotografía, desde sus Orígenes hasta Nuestros Días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, pag, 73.

todo el mundo con un relativo poder adquisitivo deseaba tener como símbolo de prestigio social, indujo a un hábil comerciante a desarrollar las denominadas “cartes de visite”.

Nos referimos a Ander-Adolphe Disdèri (1819-1890), que hizo su aparición en París con una máquina de cuatro objetivos, obteniendo una serie de ocho fotografías que luego recortaba y montaba sobre cartón. Como consecuencia, el producto se abarató mucho con esta nueva técnica y desbancó por completo al daguerrotipo en Estados Unidos. Napoleón III, consagró definitivamente a Disdèri cuando salió para Italia y pasó delante de su estudio para retratarse, mientras los soldados esperaban en la calle. Los retratos que solo eran asequibles a la clase de mayor poder económico se hicieron posible para quienes disponían de menos poder adquisitivo. Emilio García, destaca que este auge de la fotografía “desgraciadamente no fue acompañado por un refinamiento en los gustos del público que, aparte de cantidad y claridad, exigiese también calidad. Si bien la alta y mediana burguesía había conseguido su emancipación económica, no sucedía lo mismo con la emancipación intelectual (...)”²⁸. La consecuencia subsiguiente a esta situación fue continuar profundizando por el mismo camino y apareció una nueva técnica, que se conoció con el nombre de retoque.

El primer fotógrafo que mostró fotografías retocadas fue el muniqués Franz Hanfstaengl, en la exposición Universal de París, de 1855. Esto causó una enorme sensación, pero fue motivo de excesos ya que si una de las características del medio fotográfico es la fidelidad en la reproducción, pierde esta cualidad cuando se abusa del retoque.

²⁸ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: op. cit., Juan I. Hernáiz, pag, 206.

Al retoque se unió también el coloreado a mano con el fin de hacer más grata la fotografía. “Mientras el operador cuidaba de la pose de su modelo, iba tomando someros apuntes con los de un pasaporte: tez ordinaria, ojos azules o marrones, cabellos castaños o negros. Días después el cliente recibía la fotografía coloreada, enmarcada y pegada sobre una cartulina”²⁹.

Además, el auge del colodión húmedo permitió una nueva forma de comunicación, la fotografía de viajes. Con el daguerrotipo se produjo una fiebre viajera por reflejar antiguas ruinas o exóticos paisajes, llevando un daguerrotipo en su equipaje, como en el caso de Teófilo Gautier en su recorrido por España. Con el colodión la fotografía de viajes ya sea con finalidad científica o con interés turístico, vuelve a cobrar influencia.

Beaumont Newhall escribe que “en contraste con aquellos que procuraban rivalizar con el pintor utilizando cámara y lentes, fueron centenares quienes usaron la fotografía simple y directamente, como medio de registrar el mundo en su derredor. (...) En todo el mundo los fotógrafos estaban registrando la historia cuando se producía, la apariencia de sitios alejados, que a menudo no habían sido siquiera explorados, con la gente que en ellos vivía, los “paisajes”, familiares que los viajeros creían dignos de ver y recordar, y también los logros más recientes de la arquitectura y de la ingeniería”³⁰.

²⁹ FREUND, Gisèle: op. cit., pag, 63-64.

³⁰ NEWHALL, Beaumont: op. cit., pag, 84.

El fotógrafo debía llevar no sólo el pesado equipo de fotografía, sino que debía ir provisto de una tienda-laboratorio ya que la toma requería una larga preparación y el revelado debía realizarse inmediatamente. Asimismo debía asegurarse de la calidad de la imagen que iba a tomar. De esta manera, los Alpes, las ruinas precolombianas de Méjico y Yucatán, los montes del Himalaya, Egipto, la Acrópolis de Atenas, Australia y otros lugares, fueron fotografiados por este procedimiento.

El afán de penetración de zonas inexploradas y en una búsqueda constante de inspeccionar el universo fotografiable, hizo que se llevaran a efecto las primeras fotografías aéreas. Nadar había conseguido en 1858, la primera fotografía desde un globo como hemos referido anteriormente. Las tomas aéreas tuvieron una rápida aceptación dentro del campo militar y durante la guerra de secesión, se enviaron observadores fotográficos a bordo de los globos, lo que favoreció estratégicamente la victoria sobre las fuerzas confederadas.

El fotógrafo era un aventurero que se lanzaba a descubrir el mundo, documentar la realidad y testimoniar el instante. La guerra de Crimea en 1855 o las fotografías de Matthew Brady y Timothy O'Sullivan en 1863, fueron los primeros testimonios gráficos de lo que más adelante se conoció como reportaje.

Otro ejemplo del alcance de la fotografía gracias al colodión, fue la microfotografía que se usó durante la guerra franco-prusiana. Las palomas mensajeras no podían llevar peso en sus patas, por lo que se ataban en ellas una foto microscópica que luego se ampliaba con un proyector. Asimismo, aparecieron las tomas submarinas y los primeros

trabajos de fotografía astronómica con fines científicos y como auxiliar de la ciencia³¹. También la fotografía zoológica hizo su aparición hacia 1853.

Otra de las aplicaciones que permitía este procedimiento al colodión era el de los esmaltes fotográficos. Juan I. Hernáiz explica el procedimiento a través del cual se obtenían este tipo de imágenes. “El esmalte se aplicaba a la imagen fotográfica sobre la chapa esmaltada en blanco, luego coloreada y pigmentada. Las características de este tipo de imágenes, les dotaba de una permanencia y durabilidad que no parece ilógico que una gran parte de ellas fueran destinadas a los cementerios, como recordatorio icónico de los fallecidos, que todavía se pueden contemplar en la mayoría de nuestras necrópolis”³².

Los últimos años del siglo suponen una fase de progreso técnico en la industria fotográfica. Richard Leach Maddox (1816-1902) en el año 1871, propuso una emulsión de gelatina en placa seca. Se conseguía a base de bromuro y de una solución acuosa de gelatina: después se sensibilizaba con nitrato de plata, se extendía la solución sobre cristal y se dejaba secar.

En 1882, el colodión quedó definitivamente relegado en beneficio del gelatino-bromuro. Sin embargo, el problema seguía siendo el soporte de cristal que ocupaba mucho espacio y resultaba muy frágil, por lo que se inició la búsqueda de otro tipo de soporte que permitiese flexibilizar el trabajo. Hannibal Godwin en 1887 patentó el procedimiento con la película en rollo de nitrocelulosa, otorgándole unas cualidades poco diferentes a las que hoy se conocen. Aparecieron las placas ortocromáticas, sensibles a todos los colores, excepto al rojo, y las placas pancromáticas, sensibles

³¹ Idem: op. cit., pag, 38.

³² HERNÁIZ BLÁZQUEZ: Juan Ignacio: op. cit., pag, 210.

a todos los colores. Con todo ello, nace lo que podríamos llamar la fotografía moderna.

La fotografía pasa a ser un medio de reproducción icónica, aumentando el número de usuarios; paulatinamente va a convertirse en una actividad normal de la vida. “La fotografía sale de cierto enclaustramiento elitista; pero su concepto artístico queda en principio dañado por el hecho de que ante la masificación que se inicia, cualquiera se autotitula de fotógrafo, con ínfulas más o menos esteticistas”³³.

Dos claras diferenciaciones hacen Lemagny y Rouillé a partir del último cuarto de siglo sobre la práctica fotográfica. Distinguen entre los años 1850 cuando (...) “Afirma sus pretensiones artísticas. Sus protagonistas se reúnen en sociedades, participan en exposiciones y, siendo con frecuencia artistas de formación, militan para que se acepte la fotografía en el campo del arte. Como reacción a la comercialización creciente de la fotografía, constituyen el “movimiento internacional del arte fotográfico”, como lo denomina Mac Melon, es decir, el pictorialismo”. Y por otra parte, a finales de los años 1880, “con la difusión de las cámaras ligeras y portátiles. Menos preocupados por hacer una obra artística que por registrar las imágenes de su vida familiar o mundana”³⁴.

³³ HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: op. cit., pag, 215.

³⁴ LEMAGNY, Jean Claude y ROUILLE, Ander: op. cit., pag, 62.

1.4. “Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto”... y Kodak lo hizo.

Los analfabetos del futuro serán aquellos que no sepan utilizar una cámara fotográfica.

Lázló Moholy-Nagy

Quien más llegó a popularizar la fotografía fue George Eastman (1854-1932), empleado de banca y fabricante de placas fotográficas. Perfeccionando la técnica hacia 1884, este hombre lanzó la película en rollo, formada por una emulsión de gelatina y otros compuestos químicos depositados en un carrete de papel, que sustituyó posteriormente a favor del celuloide. En 1888, fabricó la nueva cámara Kodak que consistía en una simple caja con un rollo de papel sensible a la luz con capacidad para cien negativos circulares.

El fotógrafo sólo tenía que encuadrar, tirar de la cuerda que cargaba el obturador y pulsar el botón que lo disparaba. Una vez terminada la última exposición, el usuario sacaba el chasis con la película y lo enviaba a Kodak, que lo devolvía revelado y cargado.

Eastman difundió este invento con el lema: “Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto”. La cámara denominada Kodak Pocket, que podía ser cargada y descargada a la luz sin necesidad de buscar la protección de ningún lugar oscuro, hizo su aparición en 1895. Más adelante, en 1900 sacó al mercado una cámara para niños la denominada, Kodak Brownie, que costaba menos de un dólar y tomaba seis vistas.

El gran acierto de George Eastman fue jugar la baza del aficionado, que permitía y esperaba lo que ya empezaba a ser consumismo fotográfico. Esta irrupción masiva causó un profundo desconcierto entre los fotógrafos profesionales, que recorriendo un camino similar al que los pintores habían empleado contra ellos, cuando el retrato dejó de ser un coto cerrado de los pinceles, para ser usurpado por las cámaras.

Proponían cosas como que los aficionados tuviesen que pagar algún tipo de matrícula o que los productos necesarios, para la consecución de las fotografías, le fueran vendidos a precios más caros que a los profesionales, ya que se daban cuenta de que se producía un considerable y, para ellos, pernicioso perjuicio de su negocio. Los fotógrafos profesionales se convirtieron a partir de este momento en los propietarios de las numerosas tiendas de fotografía que aparecieron debido a que sus ingresos no eran tan cuantiosos como antes.

George Eastman desarrolló una industria, hoy transformada en una importante multinacional, líder mundial en el campo de la imagen, que no sólo tiene en cuenta los factores comerciales, sino que dedica amplias inversiones a un trabajo de infraestructura, creando un gran segmento dentro de la empresa dedicado a la investigación fotográfica a todos los niveles, aunando así el mercado tradicional con el mercado de las nuevas tecnologías como es el digital.

En medio de este auge de la fotografía de aficionado que se estaba produciendo gracias a la empresa creada por George Eastman, surgen nuevos procedimientos como papeles al carbón, el bromóleo, la goma, etc. En opinión de Santiago Sánchez González “se pretendía que esa fotografía, que desde el punto de vista de su utilización se iba democratizando a pasos agigantados, se asemejase a la pintura. Los

fotógrafos estimaban que, si borraban los aspectos fotográficos de sus trabajos, recuperarían una condición artística que la popularización iba diluyendo, pues curiosamente, contra más impresión daba la fotografía de ser un sustituto de la pintura, más estaba el público denominado selecto a considerarla “artística”³⁵. Comenzó a hablarse de la fotografía pictorial, por lo que a finales de siglo XIX los fotógrafos pictorialistas otorgaron a la fotografía prestigio y la elevaron a la categoría de arte.

En 1925, Oscar Barnack creó la cámara Leica que permitía obtener 36 vistas sobre negativo de celuloide sin tener que recargarla, provista de objetivos intercambiables. La sencillez y la calidad de esta pequeña cámara revolucionó el trabajo documental de los profesionales y potenció la fotografía de prensa. Veintidós años después salió al mercado la cámara Polaroid que se consideró como un medio cómodo y rápido de tomar apuntes. Supuso un avance más en la perfección fotográfica.

³⁵ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago: *Memoria para Profesor Titular de Teoría, Historia y Técnica de la Imagen*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, U.C.M., 1988, pag, 143.

1.5. Fotografía fantástica: el fotomontaje

Toda sociedad tiende a considerar en el arte su función social.

Jean Cassou

El fotomontaje consiste en la creación que se obtiene a partir de la yuxtaposición de imágenes independientes e incluso aparentemente heterodoxas de fotografías sobre un mismo plano visual. Este género aparece prácticamente con el nacimiento de la fotografía.

En 1850 las composiciones alegóricas de carácter narrativo de Oscar Rejlander y Henry Peach Robinson, demostraron la manera de ampliar las posibilidades materiales y expresivas de la fotografía, precisamente al realizar el positivo compuesto sobre una misma placa fotográfica.

Con el fotomontaje, dice Jean Keim, “se trata de crear una realidad nueva, tomando los elementos fotográficos aisladamente o mezclados con elementos dibujados, pintados o con letras, no como ocurría antes que cada persona o grupo de personas eran fotografiados aisladamente antes de ser captados juntos”³⁶. El género del fotomontaje surgió en Alemania durante la primera guerra mundial.

El período de entreguerras 1920-1945, marcó el inicio en las principales corrientes artísticas modernas (1920) y postmodernas, en las que se gestó y desarrolló el fotomontaje: cubismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, las aportaciones de la escuela Bauhaus y

³⁶ KEIM, Jean A: op. cit., pag. 89.

Pop Art. Los fotógrafos estuvieron íntimamente ligados a los movimientos artísticos y políticos. Christian Schad, Marcel Duchamp, Man Ray y John Heartfield, entre otros, fueron dadaístas que dedicaron una gran parte de su obra a explorar las posibilidades de la fotografía.

En 1920 se consolida la técnica del fotomontaje con el movimiento dadaísta como máximo exponente. Entre las “negaciones” de esta corriente se encuentra el arte mismo, que es rechazado como una parte importante del sistema que hizo posible la guerra. Esta actitud permitió liberar la creatividad apareciendo nuevos medios expresivos: el fotomontaje que tendría gran desarrollo en Berlín.

En el espíritu del dadaísmo, los objetos corrientes perdían su identidad y se transformaban en estructuras nuevas y desconcertantes. Influenciado por los dadaístas, Man Ray creó fotografías sin cámara, bautizándolas como rayografías. También recurrió al velado parcial de la imagen durante el revelado para crear líneas negras en los límites que separaban zonas tonales muy contrastadas. Desarrolló el efecto Sabattier, más conocido como solarización. A Man Ray lo que más le interesaba era el hecho de que la apariencia de las cosas podía modificarse por medio de la luz y de la química. Christian Schad utilizó objetos inservibles como materiales de creación artística.

John Heartfield (1891-1968), utilizó el fotomontaje fotográfico como medio de propaganda contra el nazismo y lo divulgó a través de revistas, anuncios y folletos. George Grosz (1893-1959), con sus dibujos satíricos participó también en la misma causa. Utilizaron el fotomontaje como una nueva forma de representar la realidad rompiendo tradiciones culturales y patrones estéticos. Lemagny y Rouillè relatan que “en lugar de despertar una emoción estética en el espectador, este tipo de fotomontaje estaba

destinado a fragmentar al máximo la reacción del que lo miraba, a provocar choques mediante la desacralización de la reproducción mecánica moderna y la ausencia de todo concepto artístico tradicional”.³⁷ Los fotomontajes de Heartfield están cargados de una fuerte significación visual, como bien lo definía Gisèle Freund cuando decía que, la fotografía se volvía un alma temible entre sus manos.

El primero en comprender las nuevas tendencias fue Lázló-Moholy Nagy, en su libro, “Pintura, Fotografía, Film”, publicado en 1925. Describió el camino que seguirían la fotografía y el arte contemporáneo dentro de la serie que editó la Bauhaus esclareciendo los límites entre pintura y fotografía. Santiago Sánchez y María del Mar Marcos apuntan que: “si la pintura es un medio para dar forma al color, la fotografía es un instrumento para la investigación y la exposición de la luz”³⁸.

Nagy llegó a Berlín en 1920 y se unió al movimiento dadaísta. A partir de 1923 imparte clases en el centro más importante de experimentación artística de Europa durante los años veinte, la Bauhaus de Arte y Diseño de Dessau, en Alemania. Junto a Paul Klee, Wassily Kandinsky y Lyonel Feininger, sus ideas influenciadas por el dadaísmo y el constructivismo tendrán una influencia decisiva en el arte moderno.

El fotomontaje es un género de expresión que ha evolucionado a través de la historia de la fotografía y del arte contemporáneo del siglo XX. Una fusión semántica de signos visuales de tipo indicial, icónico y/o simbólico, y el resultado de la combinación de técnicas, materiales y recursos

³⁷ LEMAGNY, Jean-Claude Y ROUILLÉ, Ander: op. cit., pag, 117.

³⁸ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago y MARCOS MOLANO, María del Mar: op. cit., pag, 193.

expresivos de diversas esferas de la producción visual: fotografía, dibujo, pintura, cine, video, infografía. Por medio del principio del fotomontaje se puede construir una imagen como medio de expresión particular y como sistema semiótico de comunicación visual.

Miguel Angel Yáñez, subraya desde el punto de vista sociológico que, “en cuanto a los aspectos relacionados con la fotografía hay que decir que, en primer lugar, el fotomontaje representa una liberación de fuerzas internas. Realizar un fotomontaje, con las imágenes utilizadas voluntariamente como uno quiera, implica siempre una acción catártica. En efecto, gracias a esta emisión, a este vómito de imágenes las fuerzas internas, disgregantes, agresivas, en cualquier caso subconscientes, son eliminadas”³⁹.

El fotomontaje puede utilizarse para comunicar una experiencia visual concreta que el autor elige para representar sentimientos e ideas que construye, a partir de un material y unas reglas lingüísticas. Icono y símbolo son esencia del signo fotográfico, y a partir de estas escalas se organiza la imagen fotomontada.

³⁹ YAÑEZ, Miguel Angel: “*Bases Sociológicas del Fotomontaje*”. Madrid: Photovisión, julio, 1981, pag, 17.

1.6. El ordenador al servicio del arte

Los fotógrafos nos liberamos de nuestra atadura constante, la de tener que reflejar la realidad de las cosas por definición, lo que está ocurriendo en realidad... Liberados por fin de ser meros grabadores de la realidad, nuestra creatividad será por fin liberada.

Kevin Robins

Cuando el proceso del colodión se perfeccionó, apareció una visión amplia de la fotografía que se centró en los temas artísticos más que en los que poseía el aficionado. Así como hubo artistas que comenzaron a deformar imágenes, de la misma manera hubo fotógrafos que ensayaron experimentos muy sorprendentes con el objeto de hacer el procedimiento fotográfico más accesible a las necesidades del artista.

Uno de estos procedimientos fue el bicromato de goma introducido en 1894 por A. Rouillé-Ladèvèze, que se basaba en la insolubilidad de los coloides mezclados con bicromato y expuestos a los rayos UV. Su atractivo principal consiste en que se puede manipular la imagen final interviniendo en la superficie, en el color y en el contraste.

Además, la goma bicromatada permite impresiones múltiples, formándose la imagen por capas y ofreciendo la posibilidad de usar varios pigmentos. Se utilizaba para dar la impresión de una obra pictórica y se decía entonces, que el método de goma había unido la fotografía más íntimamente al arte del lápiz y el pincel que ningún otro descubrimiento hasta entonces.

Si los fotógrafos encontraron inspiración en la pintura, también los pintores encontraron en la fotografía una útil aliada. El pintor impresionista Claude Monet, dijo a finales del siglo XIX que, “la técnica cambia, pero el arte permanece siempre igual”. Presentía que el arte fotográfico recién aparecido acabaría revolucionando el universo visual. Se dio cuenta de la necesidad de aplicar a la pintura nuevos recursos técnicos necesarios para su evolución, consiguiendo resultados distintos a los tradicionales. Desde entonces fotografía y pintura han ido desarrollándose conjuntamente. Ejemplos claros tenemos en los hiperrealistas americanos y más adelante, esta simbiosis la podemos encontrar en las obras realizadas por el artista Andy Warhol.

La ciencia, aliada del arte, proporciona a medida que avanza nuevas y variadas herramientas para poder dar forma a sus pensamientos. A lo largo de la historia de la fotografía se han empleado diversas técnicas que han contribuido al enriquecimiento de la expresión artística. Estamos en el umbral de otro cambio debido a las nuevas tecnologías; dos siglos después de que Niépce consiguiese fijar la primera imagen, la película de emulsión está siendo reemplazada por la película magnética. Los ordenadores sustituyen a las cubetas de revelado y abren nuevos horizontes para explorar en el arte de la fotografía. Gracias al sistema de digitalización podemos reconstruir imágenes, alterarlas, o transformar determinados elementos.

En los años sesenta se empezó a trabajar en la creación de imágenes por ordenador en laboratorios militares como los de la NASA, se consolidó hacia 1978 y en España llegó en 1984. Las cámaras magnéticas se conocieron en 1981, cuando la multinacional japonesa Sony anunció que había conseguido materializar la idea de un sistema fotográfico que no precisaba de un carrete sensible a la luz para obtener una foto.

La emulsión de una serie de “granos” (pequeñas partículas de plata metálica, frecuentemente agrupadas a partir de los haluros expuestos y revelados), ha sido reemplazada por unos impulsos llamados “píxel” (unidad mínima de representación de información que forma una imagen digital en la pantalla del ordenador), que sustituyen al grano en el interior de la imagen.

Estos pixels son puntos negros (equivalentes a 0) o puntos blancos (equivalentes a 1) que se pueden añadir o retirar electrónicamente. Los pixels se muestran como puntos luminosos de tamaño microscópico y de forma cuadrada, con un valor cromático y de intensidad luminosa determinados. Podemos decir que el proceso de la imagen digital por ordenador se basa en la señal digital, que es una señal eléctrica codificada de forma numérica siguiendo un sistema de numeración binaria a través de bits, es decir, de impulsos eléctricos de valor 0 y 1.

Durante la década de los 90, se incorporó el ordenador a la fotografía digital como una herramienta más de trabajo y el artista electrónico maneja los píxels, igual que el pintor las pinceladas. Cada vez son más los fotógrafos que han incorporado este arte digital para el desarrollo de su proceso creativo, con nuevas e innovadoras propuestas superiores a cualquier época precedente y que anticipan el arte del tercer milenio.

Según Règeis Debray, el paso por la numeración binaria que “afecta a la imagen, al sonido y al texto hace que se agrupen bajo un común ordenador, el ingeniero, el investigador, el escritor, el técnico y el artista. Todos ellos pitagóricos. El mundo de la imagen, a la vez trivializado y descompartimentado, declinando una simbólica universal. El islote de las Bellas Artes se incorpora a la circulación general del software. Victoria del lenguaje sobre las cosas y del cerebro sobre el ojo. La carne del mundo

transformada en un ser matemático como los demás. Ésa sería la utopía de las “nuevas imágenes”⁴⁰.

El tratamiento completamente numérico de la imagen está en el punto de mira de muchos críticos de arte y autores de ensayos fotográficos, abriendo debates sobre la creación de imágenes en el campo de las representaciones fotográficas. El término “post-fotografía” está en boca de los que reflexionan sobre el nacimiento de esta nueva era de la fotografía.

Philippe Quéau lo describe como, “la revolución de las nuevas imágenes es comparable a la aparición del abecedario, el nacimiento de la pintura, o la invención de la fotografía. Constituye una nueva herramienta de creación, y también de conocimiento”⁴¹. En su mayoría, afirma Lister, los críticos y adeptos han aceptado y celebrado la noción de revolución tecno-cultural. Continúa diciendo que, “desde esta perspectiva, las viejas tecnologías (químicas y ópticas) parecen restrictivas y empobrecidas, mientras que las nuevas tecnologías electrónicas prometen inaugurar una era de flexibilidad y libertad sin fronteras en la creación de imágenes”⁴².

Jonathan Crary cree que estamos en una transformación más profunda que la ruptura que separó la imagen medieval de la perspectiva renacentista y, John Berger y William Mitchell, coinciden prácticamente al señalar que las imágenes digitales tienen un tipo de señal, con propiedades diferentes a las de la imagen fotográfica.

⁴⁰ DEBRAY, Régis: *Vida y Muerte de la Imagen*. Barcelona : Ediciones Paidós, 2000, pag, 237.

⁴¹ LISTER, Martin: *La Imagen Fotográfica en la Cultura Digital*. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1997 pag, 23.

⁴² LISTER, Martin: op. cit., pag, 49.

Como hemos visto en anteriores capítulos sobre la historia de la fotografía, su futuro dependía del avance en sus aspectos tecnocientíficos, pero a la vez, con la expansión de la fotografía, los aspectos estéticos fueron transformándose en un nuevo lenguaje de comunicación que no tenía por qué tener relación con sus problemas técnicos ni con su potencial como herramienta científica. Alphonse de Lamartine afirmaba que “no sostenemos ya que la fotografía sea un oficio, es un arte, es más que un arte, es un fenómeno solar, donde el artista colabora con el sol”⁴³.

Estos aspectos nos llevan a la reflexión de, cómo utilizando las actuales tecnologías en la creación de imágenes fotográficas, se puede dar una nueva interpretación artística a las imágenes obtenidas hace ya un siglo, con lo que se confirma que la técnica es un instrumento al servicio del arte, referente imprescindible y permanente para cualquier proceso creativo. Como escribe Martin Lister parafraseando a Kevin Robins, “lo que es superior en lo referente al futuro posfotográfico sólo queda claro a través del contraste con lo que se considera un pasado fotográfico inferior y obsoleto”⁴⁴.

La incorporación de estas nuevas herramientas digitales a la fotografía se hacen indispensables para los que saben comunicarse con la imagen permitiendo a los “ciberfotógrafos” fusionar distintas disciplinas artísticas e indagar en la búsqueda de la verdad, la belleza y el bien. El catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad del País Vasco, Javier Echeverría, dice que: “Verdadero, bueno y bello ya no son valores absolutos, ni mucho menos trascendentales; sobre todo porque son expresados e investigados mediante artefactos, sea de tipo teórico como tecnológico, para cuya elaboración se requiere de la colaboración de

⁴³ RUBIO ARAGONÉS, Juan Carlos: *Retrato y Paisaje en la Fotografía del Siglo XIX*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001, pag, 20.

⁴⁴ LISTER, Martin: op. cit., pag, 49.

grupos amplios de personas. Frente a la belleza racional de la matemática clásica, la belleza tecnológica ha dejado de ser individual”⁴⁵.

La ciencia, la tecnología y el arte son propulsores de la evolución cultural y diferentes maneras que tienen los seres humanos de manifestarse e intentar salir de la caverna de Platón. Para Juan I. Hernáiz, “los ciclos han ido modulando el proceso evolutivo del desarrollo de la sensibilidad en contradicción dialéctica con las circunstancias, conformando el progreso tecnológico. El cambio de un ciclo a otro, ha sido siempre traumático y rupturista. Ahora no sólo estamos en la tensión de un giro en la espiral histórica, es que estamos viviendo el mayor rompimiento de la linealidad del progreso, nos hallamos en el remolino más grande que nunca hubo en el desarrollo evolutivo de la humanidad”⁴⁶.

El artista fotógrafo establece un diálogo con el ordenador mientras se ayuda de un ratón de luz sobre un tablero digitalizado para producir imágenes dando rienda suelta a la imaginación y la fantasía.

⁴⁵ ECHEVERRÍA, Javier: “*Ciencia y Belleza*”. Madrid: El Paseante, nº 4, 1985, pag, 77.

⁴⁶ HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: op. cit., pag, 104.

2. ESTÉTICA Y ARTE EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Sueño en el gozo de hacer algo que sea imposible de clasificar, o en lo que sea imposible de saber cuál es el lado superior o cuál el inferior

Alvin Langdon

Coburn

2.1. Concepto y elementos de la estética

“La historia, didáctica por excelencia y siempre afanada por enseñar al hombre, nos hace reflexionar: cuando los impulsivos expresionistas sacaron sus caballetes a la calle y rechazados, se refugiaron en el taller de Nadar, -fotógrafo, por cierto-, no podían imaginar que la refrescante versión de sus intuiciones y la libertad con la que se enfrentaron al lienzo, motivos por los que fueron tan detractados, acabarían míticamente instalados en los Museos, a donde, gozosa y orgullosa de poseer tal legado artístico, afluye hoy la humanidad a contemplarlos sin pudor y a venerarlos con la devoción que se profesa a los dioses” (Aurora León)⁴⁷.

La estética se suele definir como el estudio de la belleza. Pero no sólo le incumbe el análisis del modo cómo llegamos a captar y gozar de la belleza, sino también el de la comprensión de la creación artística. Es la perfección ontológica de la forma sensiblemente manifiesta, en la perfección, proporción y esplendor de la forma. En la antigüedad se desunió lo bello y el arte, en cambio, posteriormente, ambos conceptos se

⁴⁷ YAÑEZ POLO, Miguel Angel: *Fotografía Latinoamericana. Nuevas Tendencias*. Sevilla: catálogo patrocinado por la Universidad Hispanoamericana, Universidad de Sevilla, 1991.

acercaron interesándose, sobre todo, por la belleza artística y el aspecto estético del arte. La estética en su totalidad engloba lo bello y el arte. “La participación del hombre en la belleza es diversa: en unos casos crea lo bello y el arte, en otros los valora. En unas ocasiones se trata de la participación del artista, en otras del receptor y crítico. La participación del hombre en la belleza y en el arte, es también, en unos casos, la participación del individuo, y en otros la de un grupo social; en parte constituye un tema de la psicología de la belleza y del arte, y en parte también, su sociología”⁴⁸.

Según Tatarkiewicz, Demócrito demostró que la perspectiva del arte cambia, en los ojos del espectador, la forma y el color del objeto, en cambio Platón planteó que el artista no tomase en cuenta la perspectiva y presentase las cosas como son y no como las vemos; practicó la política del arte, mientras que Demócrito hizo una aportación a la teoría del arte. Aristóteles, en cambio, describió que las cosas sólo pueden gustar cuando se dejan abarcar con una sola mirada. Estableció que el arte es intuición porque existe una tendencia general en el ser humano hacia la imitación. La estética antigua se preocupaba más de los hechos, mientras que la moderna pone más énfasis en explicarlos. Para Tatarkiewicz, la estética se conforma de dos aspectos, uno general y otro particular. Según sus propios escritos, “cada arte suministra a la estética el material para sus investigaciones sensoriales y como son artes distintas, las teorías de la poesía, de la música y de las artes plásticas, se desarrollan por distintos caminos. No sólo las diferencias sino también las oposiciones separan las artes plásticas de la poesía. Las primeras son accesibles directamente para los sentidos mientras que la poesía se basa en símbolos lingüísticos. Es natural que las distintas teorías difieran entre

⁴⁸ TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética. La Estética Antigua*. Madrid: Akal Ediciones, 1987, pag. 10.

sí, ya que provienen de diferentes campos: unas de la literatura, otras de la estética en el sentido estricto de la palabra; unas interpretan el mundo de las imágenes sensoriales, otras el de los símbolos intelectuales.

El esteta actúa conforme a sus preferencias, sigue en sus investigaciones uno u otro camino, y dedicándose profundamente a la belleza o al arte, a los objetos o a las experiencias estéticas, ofrece descripciones o recomendaciones, trabaja en el campo de la psicología del arte, practica la teoría o la política estética, establece los hechos o los explica. En cambio el historiador, queriendo presentar el pasado de su ciencia, debe investigar y abarcar todos estos campos y así, uno de los fenómenos históricos esenciales es el cómo los conceptos del arte y de la belleza iban acercándose paso a paso, cómo los estudios de la belleza eran substituidos por los estudios de las experiencias estéticas, cómo iban entrando en el campo de la estética los motivos psicológicos y sociológicos, cómo las descripciones iban suplantando las normas y las explicaciones interpretando los hechos⁴⁹.

En la antigüedad, el término acuñado como “bello” se refería más a las cualidades morales que a las estéticas. En cambio, se denominaba “arte” a todo lo relacionado con la habilidad manual sin limitarse a las Bellas Artes. Sin embargo, como bien señala Jacques Aumont, los valores estéticos y los del arte, jamás dejaremos de descubrirlos. “La producción de lo que convencionalmente denominamos obra de arte requiere que se haya tenido una idea y que un cuerpo haya actuado para hacerla real. Centrada casi siempre en los contenidos intencionales, en las ideas que han presidido el nacimiento de las obras y que éstas nos comunican, en

⁴⁹ Idem: pag. 11.

general la historia de las artes sólo llega en un segundo momento a una eventual consideración del hacer. Para el esteta esto es primordial”⁵⁰.

Tartarkiewicz dice que: “a la estética realizada en el arte clásico corresponde la estética formulada por los filósofos de la época. La teoría pitagórica expresa la estética matemática, mientras que en toda la teoría filosófica del arte de Sócrates y de Aristóteles se manifiesta la estética psicofísica”⁵¹.

Juan I. Hernáiz dice que: “el objeto o meta del arte en primer lugar, es la belleza pero hay otras metas: el testimonio personal, el placer individual, el beneficio económico y expresar a los demás ideas creativas. En el arte intervienen también la magia, el instinto lúdico o del juego, la religión y la naturaleza. La ley del equilibrio de Aristóteles, los tres actos teatrales en la tragedia de Esquilo, la némesis o concepto de límite y de cólera, la hybris o desmesura para Platón, la sección áurea, la distinción entre una estética apolínea en honor del dios helénico Apolo o Febo de la belleza y otro dionisiaca, por Dionisios o Baco, según estudió F.W. Nietzsche, distinguiendo el placer en la contemplación y el sensual que emana de la creatividad”⁵².

Toda actividad humana que se dirige a hacer algo fuera de ella misma, a obtener un fin extrínseco de la propia actividad, se encamina y realiza mediante el ser sensible. La actividad práctica se mueve en el plano del hacer, de la actividad poiética o artística, en sentido aristotélico. Tanto la actividad práctica como la artística pertenecen esencialmente a la voluntad, que no se podría mover sin la dirección de la inteligencia, seguida de una actividad intelectual práctica que la dirige tanto en el obrar (moral) como en el hacer (arte o técnica).

⁵⁰ AUMONT, Jacques: *La Estética Hoy*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, pag, 20.

⁵¹ TATARKIEWICZ, Wladyslaw: op. cit., pag, 81.

⁵² HERNÁIZ BLAZQUEZ, Juan Ignacio: op. cit., pag, 10.

“De nada sirve un intelectual encerrado en su torre de marfil, dentro de su mundo interior sin saber nada del exterior, ahogado en su mismidad sin informar a los otros. La hipersensibilidad del artista debe ser encauzada, sin que ello signifique la pérdida de su libertad, el menoscabo de su dignidad. (Grandes pintores como P.P. Rubens y Pablo Ruíz Picasso o fotógrafos como D. Hamilton y C. Beaton han hecho grandes fortunas, aunque V.V. Gogh o J.E.A. Atget vivieron en la pobreza). El testimonio de un artista, el mensaje de un intelectual, no sirve para nada de no ser entendido por los demás, comprendido por los otros, hacer que sea captado por la sociedad, simplemente hacer inteligible desde el emisor hasta el receptor, usando el medio transmisor que crea más conveniente, el mensaje, testimonio e información de pensamientos y sentimientos. Aristóteles analizó este concepto y, más recientemente, F. Brentano con su principio de intencionalidad, es decir, el argumento literario o audiovisual”⁵³.

Toda creación sensible de belleza plástica tiene la forma o volumen de las figuras representadas, y su línea o contorno, la luz, el espacio, la perspectiva, el estilo o modelo artístico, la composición pictórica o el encuadre, la música o banda sonora y el color donde hay que diferenciar: el matiz, el tono, la saturación, la intensidad y el contraste o valor cromático de la gama de grises. Panofsky dice que: “En una obra de arte, la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual”⁵⁴.

⁵³ HERNÁIZ BLÁZQUEZ: Juan Ignacio: op. cit., pag, 11.

⁵⁴ PANOFSKI, Erwin: *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, pag, 168.

El arte es algo viviente, es el mirador por donde se asoma al mundo sensible, cargado con todas sus riquezas, grandes o pequeñas, toda el alma recóndita del artista y de la época que encarna. En toda obra de arte hay elementos ideológicos, técnicos y estéticos. La relación intrínseca con lo sensible fue postulada por la “estética” a mediados del siglo XVIII. Esta disciplina moderna cuyo nombre se lo dio el filósofo alemán, Alexander Gottlieb Baumgarten, para titular una obra inacabada escrita entre los años 1750 y 1758.

Baumgarten escribió durante la “crisis de la Ilustración” que se extendió en un período de la filosofía europea que abarcó desde Descartes a Kant. “Intentó demostrar la existencia de una relación esencial entre tres dominios conexos, pero que hasta entonces se concebían autónomos: el arte, lo bello y la sensibilidad humana. [...] Baumgarten desde el primer párrafo de su obra planteó que la “estética” (o teoría de las artes liberales, gnosis inferior, arte de la belleza del pensar, arte de la analogía de la razón) es la ciencia del conocimiento sensible”⁵⁵.

E. Wölfflin⁵⁶, tiene en cuenta, no sólo la obra de arte en sí, sino cinco condiciones estéticas: La linealidad convirtiéndose en pictórica, la oscuridad en claridad, la superficialidad en profundidad, la multiplicidad en la unidad y, lo cerrado, abriéndose. Por lo que se refiere al estilo, plantea otras cinco variables. Personal, de raza, de la época, del país y de la escuela artística a la que pertenece el creador.

Guillermo W. Federico Hegel ve en el símbolo la esencia estética, el icono o la imagen, en la terminología moderna, el cual es signo y expresión, presentando tres fases: la primera es la fábula, la segunda es la de la

⁵⁵ AUMONT, Jacques: op. cit., pag. 60 -63.

⁵⁶ WÖLFFLIN, E: *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1976, pag. 21.

metáfora, y la tercera es la de la poesía. Dice textualmente: “en la forma simbólica del arte, la idea busca aún su auténtica expresión estética, porque en sí misma es todavía abstracta e indeterminada y no tiene, por eso, en sí y dentro de sí la apariencia adecuada, sino que se halla opuesta a los objetos exteriores de la naturaleza, externos a ella misma y a los humanos acontecimientos.

Ahora, mientras ella presiente en este conjunto de objetos, directamente, sus propias abstracciones o penetra con sus universales, carentes de determinación, en una existencia concreta, corrompe y falsea las figuras que encuentra a su paso. En consecuencia, la forma es, como tal, una figura particular determinada en general, y además puede representar en sí, para una fusión total, un contenido determinado y, por tanto, limitado, mientras, a la vez, el espíritu en sí particular consigue introducirse completamente solo en una apariencia exterior y unirse, en una unidad inseparable”⁵⁷.

Otro de los grandes estetas de nuestro siglo, T.W. Adorno, creador de la teoría que relaciona el tiempo y la música, así como G. Lukács y W. Tatarkiewicz, distinguen dos aspectos fundamentales: la teoría del arte y la capacidad creativa como diseño del buen gusto, es decir, la estética es la ciencia de lo bello que interpreta la historia de los estilos artísticos pero, también, en ese estilo en sí mismo, la elegancia.

La teoría marxista del arte de la estética de las clases sociales, la teoría del arte por el arte es la estética idealista moderna que, junto a la teoría freudiana del arte, la cual es la estética psicoanalista de la interpretación sexual de la creatividad, conforman la teoría estructuralista del arte o

⁵⁷ HEGEL: Guillermo W. Federico: *Estética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1983, tres tomos.

estética sociológica que racionaliza en unos ejes cartesianos de sincronía y diacronía.

Independientemente de lo expuesto sobre las escuelas estéticas que se ocupan de la belleza, está la creatividad, el gusto a sí mismo, la reconciliación entre el entendimiento y la sensibilidad, y la intuición de lo que agrada. J. Maritain, es uno de los filósofos que más ha profundizado sobre la intuición: [...] “La intuición o emoción creadora es una obscura captación del yo y de las cosas a la vez en un conocimiento por unión o por connaturalidad que no se forma ni fructifica, no tiene su verbo si no es en la obra, y que con todo su peso vital se dirige a ser y a producir. He aquí un conocimiento muy diferente de lo que ordinariamente se llama conocimiento, un conocimiento que no es expresable en ideas y juicios, sino que es más bien experiencia que conocimiento, y experiencia creadora, porque ella quiere expresarse y no es expresable sino en la obra”⁵⁸.

La obra de arte lleva un alma que la anima, que no es precisamente la del objeto como tal, sino la del artista, viviendo y dando unidad y ser formal a ese objeto. El elemento estético principal en la obra de arte es el talento del artista según se refiere Juan I. Hernáiz: “si la mirada del retratado no tiene fuerza, lo demás es secundario”⁵⁹. El objeto de la obra llega a ser objeto “bello” en la mente del artista, gracias a su intuición creadora. Lo que distingue al artista, escribe Rudolf Arnheim, “es la capacidad de aprehender la naturaleza y sentido de una experiencia en términos de un medio dado, y hacerla así tangible. El no artista se queda “sin habla” ante los frutos de su facultad sensitiva; no es capaz de darles la forma material adecuada. Sabe expresarse de manera más o menos articulada, pero no

⁵⁸ MARITAIN, J. Et Raissa: *Situation de la Poésie*. París: Desclée, De Brouwer et Cie, 1938, pag, 147.

⁵⁹ HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: op. cit., pag, 21.

expresar su experiencia. Durante los momentos en que un ser humano es artista, encuentra forma para la estructura incorpórea de aquello que ha sentido. “*For rhyme can beat a measure out of trouble*”⁶⁰.

Cada época se muestra con sus rasgos fisonómicos peculiares de realización estética; cada período se ha fraguado su arte, es decir, el que conmovía y respondía a su sensibilidad e imaginación y a sus posibilidades técnicas de realización. “Cada artista o cultura conforma el mundo a su propia imagen”⁶¹. Por tanto, podríamos concluir con la pregunta que se hace Ludwig Wittgenstein, [...] “Qué es, pues, la explicación estética? “La explicación correcta es la que produce un “click”. La que satisface”⁶².

⁶⁰ ARNHEIM, Rudolf: *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, pag, 193.

⁶¹ Idem: pag, 18.

⁶² WITTGENSTEIN, Ludwig: *Lecciones y Conversaciones sobre Estética, Psicología y Creencia Religiosa*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996, pag, 22.

2.2. Imagen fija: la fotografía

La fotografía es literalmente una emanación del referente (que) puede mentir sobre el sentido de la cosa (...) pero no puede mentir sobre su existencia.

Roland Barthes

“La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), capaz de permanecer en el tiempo y que constituye uno de los componentes principales de los mass-media (Abraham Moles)⁶³.

La fotografía ocupa una parte de la realidad social y cultural, y su carácter representativo/reproductivo, dan lugar a la imagen fotográfica. “En sentido dilatado pero a la vez riguroso, habría que definir simplemente a la fotografía como cualquier alteración de la emulsión fotosensible. Sabiendo que cuanto más amplia es una definición, menos operativa resulta, sin embargo no hay más remedio que acudir a ella si queremos abarcar la amplia gama de todos los géneros fotográficos posibles, recordando que la fotografía mimética es sólo una posibilidad –si bien históricamente ha resuelto la más extensa y la más cultivada- de la producción fotográfica”⁶⁴ (Román Gubern).

⁶³ MOLES, Abraham: *La Imagen. Comunicación Funcional*. México D.F: 1991, pag, 24.

⁶⁴GUBERN, Román: *La Mirada Opulenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987, pag, 155.

Desde una perspectiva fenomenológica el poder de autenticación de una imagen, está por encima de su carácter representativo. Existen otros avances en cuanto a semiótica se refiere que han profundizado en la naturaleza del signo icónico. Escribe Philippe Dubois, que Charles Sanders Peirce distinguía entre icono, índice y símbolo, según el tipo de relación existente entre el signo y su objeto. El icono representa al objeto mediante la semejanza (dibujo naturalista); el índice, mediante una relación de efecto, de huella, o de rastro o contigüedad física (unas pisadas); el símbolo por pura arbitrariedad o convención (un pictograma).

Dubois dice que “al ser la foto antes que nada afirmación de una existencia, es ante todo un index”⁶⁵. “Sólo a continuación puede llegar a ser semejanza y adquirir sentido”⁶⁶. Lo que la distingue de otros medios de representación es, por tanto, el hecho de que su dimensión pragmática es previa a la constitución de la misma en tanto que objeto de sentido.

Por el contrario, Joan Costa dirige su interés hacia la formalización de un lenguaje (el fotógrafo, el entorno físico y la tecnología), específicamente fotográfico. Dice a propósito del carácter lingüístico de las imágenes: “si el análisis del contenido del discurso verbal quiere aplicarse al análisis de las imágenes respetando las normas clásicas de: objetividad sistemática, referirse al contenido manifiesto y no latente, etc., lo que estaremos haciendo no será un análisis de contenido, sino una descripción en palabras de un mensaje que no es verbal sino visual. Si, en cambio, lo que pretende descubrir es el contenido simbólico, se cae en el riesgo del subjetivismo en una lectura entre líneas”⁶⁷.

⁶⁵ DUBOIS, Philippe: *El Acto Fotográfico*. Barcelona: Editorial Paidós, 1986, pag, 47.

⁶⁶ Idem, pag, 47.

⁶⁷ COSTA, Joan: “*Un Análisis Proyectivo de la Imagen Fotográfica*”. Barcelona: Nueva Foto, num. 4, 1983, pag, 73.

No todo lo que se puede leer en una imagen es completamente igual que lo que se puede contemplar en la realidad directamente. Existe, un proceso intermediario entre la toma de la imagen y su recepción visual final, que es precisamente lo que constituye su técnica lingüística o su sistema de signos para expresarse.

Sin embargo, existen unos signos claros, evidentes, literales, que son la representación exacta del mundo exterior a la cámara. Pero hay unos signos abstractos, no perceptibles a la visión directa de la realidad y sí a la propia imagen, llevados a cabo por procedimientos ópticos, químicos o electrónicos, que se incorporan a la imagen, pero transforman su lenguaje, en muchos casos por vía de anamorfismos.

Santiago Sánchez González dice que, “la idea de la imagen fotomecánica y/o electrónica, no debe ser algo meramente repetitivo de la realidad que su técnica permite “iconizar”, sino algo que debe trascender y extender su espectro intelectual más allá para entrar claramente en el área de lo analítico científico”⁶⁸.

Si observamos la fotografía de David Hamilton, vemos como su estilo y lenguaje fotográfico, tienen un aire romántico, de una sensualidad más sugerida que mostrada. Estos aires se deben a la acción de los filtros, una iluminación determinada, vestuario, etc., con lo cual se produce una imagen cuyas sugerencias o influencias son muy diferentes a lo puramente exógeno a la cámara en el momento de ser utilizada por el fotógrafo.

⁶⁸ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago: op. cit., pag, 30.

Vemos que la fotografía es subjetiva y se presenta como un sistema de signos que le son propios. “En la medida en que estos signos eminentemente connotativos, admiten ser manejados por el fotógrafo y ser combinados entre sí y con otros sistemas de signos analógicos o denotativos en una misma imagen, podemos hablar en rigor de la existencia de un código. Finalmente, en la medida que este código sea compartido por el receptor -en el mismo sentido progresivo que son admitidos y comprendidos los códigos de las formas de arte innovadoras-, podemos afirmar la existencia de un *lenguaje fotográfico*, en el sentido estricto”⁶⁹.

La fotografía puede suministrar información objetiva (ligada a la existencia) o subjetiva (ligada a la interpretación), dependiendo de la decisión que quisiera otorgarle el fotógrafo/a. Por tanto, las imágenes fotográficas no se reducen solo a la lectura de componentes y estructuras de significantes (formas, texturas, colores, etc.), sino que también hay que tener en cuenta la lectura de los aspectos cognoscitivos; los grados de iconicidad y abstracción.

Para Román Gubern, la fotografía ejecuta generalmente dos funciones: “la primera es la de la memoria, propia de la producción mimética, bien sea la memoria individual del autor de la fotografía, o la memoria colectiva que, a través de la difusión de la imagen, permite a otros sujetos compartir la experiencia visual de su autor. Y la segunda función es la de creación, en donde el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión, aproximándose así a la función del pintor. Pero esta dicotomía no es excluyente, y casi toda foto es, en cierta

⁶⁹ COSTA, Joan: op. cit., pag. 77.

medida, a la vez memoria y creación, o reproducción y expresión, aunque en cada caso concreto predomine una u otra función”⁷⁰.

La iconocidad es la capacidad que la imagen tiene de asemejarse al objeto representado. Corresponde con el nivel de realismo y está muy vinculada a los factores culturales y ambientales que toda imagen conlleva. La abstracción sería el alejamiento de los factores objetivos de la imagen con lo representado, desprovisto totalmente de referencias y factores denotativos con la realidad. Cuanto más representativa sea la información visual, más específica será su referencia, cuanto más abstracta, más general y globalizadora.

Como soporte comunicativo permite la expresión de pensamientos y sentimientos. Para el fotógrafo, Ansel Adams, “una gran fotografía” tiene que ser “una expresión cabal de lo que uno siente sobre lo que se está fotografiando en el sentido más hondo y es, por lo tanto, una expresión auténtica de lo que uno sienta sobre la vida en su totalidad”⁷¹.

Rudolf Arnheim dice que, “la fotografía se basa en la manipulación de lo técnicamente visible, no de lo humanamente visual”⁷². La fotografía representa la realidad mediante un proceso óptico-químico que suscita un grado de “ilusión representativa” superior al de cualquiera de los métodos manuales e inferior al de sistemas tecnológicos desarrollados con posterioridad, como el cine o la televisión. Existen una serie de rasgos que establecen la particularidad y especificidad de la fotografía como explica Santos Zunzunegui:

⁷⁰ GUBERN, Román: op. cit., pag, 155.

⁷¹ SONTAG, Susan: *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981, pag, 128.

⁷² BRISSET, Demetrio: *Fotos y Cultura. Usos Expresivos de las Imágenes Fotográficas*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2002, pag, 23.

“En primer lugar, la fotografía elimina cualquier información susceptible de ser convertida en términos ópticos. Reduce la tridimensionalidad del mundo a bidimensionalidad de la imagen y además de modo monofocal (lo que la relaciona con las convenciones de la perspectiva lineal o artificialis). Su carácter es estático, congelando el instante acompañado por la figura del espectador que elige un punto de vista para mostrar su elección significativa del campo visual. Se altera la cualidad física del cromatismo en blanco y negro y color. Se crea la elección del espacio que se pretende mostrar eliminando el que queda más allá de los límites del encuadre. Se establece una relación dialéctica entre el poder de resolución del ojo humano y su estructura granular (grano químico), más visible cuanto mayor sea la ampliación o se fuerce al revelar el negativo. Finalmente, la capacidad de representación icónica de la fotografía está condicionada por la luz como elemento básico, como principio espiritual que une el Sujeto y el Objeto. Con la combinación de todos estos elementos, Zunzunegui llega a la definición propuesta por Gubern de que la imagen fotográfica es una, “fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador”⁷³.

Sin embargo, las nuevas tecnologías han alterado el concepto de representación y se implanta una nueva reflexión, en cuanto al gusto y la estética. “Con la introducción del píxel (el mínimo elemento componente de la imagen digital) cambia todo el cuadro de referencia de la (re) productibilidad tecnológica de la imagen (...) Con la pixelización de la

⁷³ ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la Imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, pag. 132-133.

imagen –y con la softwarización del referente- ya no tiene sentido hablar de niveles molares/moleculares ni de imágenes icónicas/anicónicas”⁷⁴.

Este nuevo fenómeno visual ofrece otro régimen de visibilidad. Escribe Alain Renaud que: “aquí, más que “una toma de vistas”, lo visual –la imagen terminal- constituye el perfeccionamiento de una “toma de lo real” que ha comenzado no en el objeto, sino en la escritura formal de un “objeto de pensamiento”, que los interfaces permitirán visualizar, “pantallizar” y manipular en la pantalla (Así), la imagen numérica desarrolla una situación iconográfica completamente nueva, que se sitúa no en los “resultados imágenes” dados a ver, sino en los procedimientos, en la morfogénesis que las hace posibles”⁷⁵.

2.3. Estética y arte en la fotografía

Considero la foto como un nuevo objeto a contemplar por su propio significado y su propia belleza

Aaron Siskind

La irrupción de la fotografía produjo no pocas confusiones estéticas en cuanto se advirtieron mágicos poderes que hasta el momento ningún sistema de imágenes había llegado a alcanzar. Realismo y verdad objetiva eran requisitos imprescindibles que embargaban todos los modelos estéticos y literarios del siglo XIX. Fox Talbot veía en la cámara “el ojo de la realidad” y el patriarca del naturalismo, Zola, declaraba que:

⁷⁴ BRISSET, Demetrio: op. cit., pag, 24.

⁷⁵ Idem: pag, 30.

“No se puede afirmar que se ha visto algo de veras hasta que se ha fotografiado”. La fotografía se convirtió en una actividad febril y a partir de 1840 se produjo un conflicto entre pintura y fotografía, ligado a la misma caracterización de la fotografía como arte o como simple medio de reproducción pues la cámara – para los realistas-, suponía un medio ideal para reproducir la naturaleza sin ninguna distorsión.

Las ideas de los realistas tuvieron una fuerte oposición entre los artistas y los propios fotógrafos. Los detractores afirmaban, que el arte no se agotaba en el registro pictórico o fotográfico de la realidad, sino que inducía la creatividad del artista en la conformación del material que le era dado. Muchos fotógrafos realizaron fotografías preocupándose más en resaltar la belleza que la mera representación de la verdad. En 1853, Sir William John Newton, pintor de miniaturas en la corte, sugirió que: “la imagen fotográfica podía y debía ser alterada de modo tal que el resultado se ajustase a los principios reconocidos de las Bellas Artes”⁷⁶.

Escribe Siegfried Kracauer que: “los artistas-fotógrafos de la época siguieron una tendencia que podría denominarse “formativa”, ya que provenía de su impulso a componer con libertad hermosas figuras en lugar de registrar la naturaleza elemental. Pero, invariablemente, su creatividad se manifestó en fotografías que reflejaron los estilos y preferencias pictóricos más valorados en su época; conscientemente o no, imitaron el arte tradicional y no la inmediata realidad. Así, el escultor Adam-Salomon, un excelente artista-fotógrafo, sobresalió en retratos que, a causa de su “iluminación rembrandtiana” y sus ropajes de terciopelo, consiguieron que Lamartine se retractase de su opinión inicial según la cual la fotografía no era otra cosa que un plagio de la naturaleza. Tras ver

⁷⁶ NEWHALL, Beaumont: op. cit., pag. 73.

estos retratos, Lamartine afirmó con certidumbre que la fotografía ya era capaz de alcanzar, no menos que la pintura, las cumbres del arte”⁷⁷.

Hubo muchos artistas-fotógrafos que utilizaron la cámara para lograr la belleza a partir de la materia prima fotográfica como hemos mencionado en capítulos anteriores. Julia Margaret Cameron fue un buen ejemplo del pictorialismo, interesándose más en la estética que en la mecánica fotográfica. Inventó el efecto “flou” que, como Leonardo da Vinci en su pintura con el sfumato, pretendió que la imagen no fuera tan real, se difuminase. También fue precursora en la realización de una fotografía con juego de sombras y contraluces, imitando la pintura flamenca barroca.

Santiago Sánchez González dice que los resultados obtenidos por Julia Margaret Cameron son cien por cien fotográficos, sin manipulaciones y al margen de que pueda o no gustar. Sin embargo, los que defienden postulados “pictóricos”, realizan manipulaciones sobre la fotografía para introducir elementos que distorsionen en algún sentido su esencia, sin participar plenamente de lo que es una fotografía en realidad.

Hubo otros fotógrafos que usaron la cámara como medio para obtener imágenes pictóricas como David Octavio Hill, Nadar, Doré, etc. Por otro lado, observamos como las pinturas de los impresionistas como Monet, Degas o Renoir, tienen un planteamiento fotográfico en el modo de ver y entender el espacio pictórico o en el intento de captar el movimiento. Por lo que podemos afirmar que si la fotografía en sus comienzos plagió a la pintura, también sucedió lo mismo en sentido contrario.

⁷⁷ KRACAUER, Siegfried: *Teoría del Cine. La Redención de la Realidad Física*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989, pag, 25.

Buena parte de los debates sostenidos es que, mientras el pintor construye, imagina, y en consecuencia, crea arte, el fotógrafo se limita a revelar, a reproducir una imagen real. Se sugiere que la fotografía es pura mecánica, fruto de una técnica más o menos habilidosa, pero que, frente a la pintura, no tiene legitimidad estética. El poeta francés Baudelaire consideraba que la fotografía debía servir a las ciencias y a las artes, mientras que Walter Benjamín⁷⁸ reconoció en la fotografía el primer medio de reproducción auténticamente revolucionario en la medida que emancipa la obra artística de su existencia parasitaria y ritualista. También señaló que no era cuestión de debatir si la fotografía era o no un arte, sino cómo la fotografía había modificado sustancialmente la noción del arte.

“Tengo el más elevado de los respetos por la fotografía como medio para la expresión personal, y deseo verla vivir en el espíritu del progreso, si no logramos ser “modernos” usando la más joven de todas las artes, entonces mejor haremos enterrando nuestras cajas negras para volver a hacer imágenes rascando con un afilado hueso al modo de nuestros remotos ancestros darwinianos. Creo que ni siquiera hemos empezado a darnos cuenta de las posibilidades de la cámara.

[...] Se puede pensar lo que quiera sobre el movimiento moderno en las artes, pero el mundo nunca volverá a ser el mismo. Podemos desaprobamos la modernidad en el arte, pero nunca podremos volver al Academicismo con la afectada complacencia de antaño. Lo superfluo, y lo inimaginablemente tedioso que resulta aquella, se revela ahora con especial claridad. Es mi esperanza que la fotografía entre en las filas con todas las demás artes, y que con sus infinitas posibilidades, hagamos

⁷⁸ BENJAMÍN, Walter: *Pequeña Historia de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Taurus, 1973.

cosas más raras y más fascinantes aún que el más fantástico de los sueños”⁷⁹.

De esta manera se expresaba Alvin Langdon Coburn en 1916 en el “Annual Review”, dedicado a la “Fotografía Pictórica en el Mundo”, y uno de los fotógrafos que dominó las técnicas y los argumentos de los procesos que utilizó en un momento en el que todavía apenas se hablaba de la existencia de las vanguardias. Con sus trabajos denominados, *vortográficos*, que consisten en la yuxtaposición de figuras geométricas abstractas, dispuestas más o menos en diagonal y resueltas con perfiles perfectamente delineados y de una solidez casi escultural, propugnó radicales cambios en el arte fotográfico y las más variadas formas de expresión. La descomposición de la imagen en unidades repetidas y la falta de “sentido gráfico”, de estas *imágenes vortográficas*, resultaba muy difícil de asimilar porque fueron muy avanzadas para su tiempo.

Intencionadamente estas imágenes carecían de un sentido de representación y marcaron la historia del arte fotográfico, desestimando la función clásica de la imagen. Las fotografías de Coburn, son puntos de referencia para la historia del arte fotográfico ya que señaló un momento en que la fotografía participó inequívoca y conjuntamente con las demás artes en la historia contemporánea.

Para Joan Fontcuberta, el primer tercio del siglo cambió el panorama del arte porque también se produjeron cambios sustanciales en las expectativas de la sociedad occidental. El arte se cuestiona a sí mismo como un todo por primera vez en la historia. La humanidad se planteó con escepticismo sobre el sentido del arte en una época calzada entre guerras

⁷⁹ KURTZ, Gerardo F.: *Alvin Langdon Coburn*. A Coruña: Servicio de Publicaciones de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999, pag. 15.

mundiales, con una gran depresión económica, revoluciones y conflictos sociales. “El rol del artista varía radicalmente porque se invierte su planteamiento. Al arte ya no se accede a través de la pintura o la fotografía, sino que en primer lugar se da la figura del artista -el ser creativo- que puede expresarse o experimentar con los más variados medios. Se favorece el polifacetismo y la obra multidisciplinar. Se regresa al artista-humanista completo del Renacimiento. Y cuando creadores de vanguardia como Man Ray o László Moholy-Nagy usan la fotografía con toda naturalidad, su problematización ya no interesa más que en los círculos de amateurs.

Otro fenómeno cultural relevante muy directamente para la fotografía es la asunción de la tecnología como elemento consustancial al progreso y al futuro. Termina así el divorcio entre arte y ciencia, y quedan obsoletas aquellas mentalidades que veían en la máquina o en ciertos materiales un obstáculo para la creación artística. Con ello, definitivamente, la fotografía dejaba de hacer la guerra por su cuenta para insertarse en el flujo de logros y vicisitudes de las corrientes artísticas del momento”⁸⁰.

En 1927, László Moholy-Nagy expresó su opinión sobre la fotografía en el anuario “Das Deutsche Lichtbild”, donde manifestó, entre otras cosas, que la técnica y el espíritu de la fotografía influían directa o indirectamente sobre el cubismo. “Para el profesor de la Bauhaus lo importante era que la fotografía constituía, en esencia, un sistema perceptivo distinto al humano y por tanto con una capacidad todavía no explotada para proporcionarnos nuevas experiencias del mundo”⁸¹. Por otro lado, Renger-Patzsch, se interesó sobre todo en las cualidades propias de la realidad representadas fotográficamente. Estaba convencido de que en sus

⁸⁰ FONTCUBERTA, Joan: *Estética Fotográfica. Selección de Textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984, pag, 31.

⁸¹ Idem: pag, 31.

limitaciones había un amplio campo para el espíritu creativo (pero sólo si la fotografía era usada como se debía, en vez de intentar obtener efectos pictóricos que inevitablemente conducen al fotógrafo al abandono de las cualidades únicas de su medio). “El secreto de una buena fotografía, que posea calidad estética, estriba en su realismo”⁸².

A partir de los años veinte, la fotografía impuso a la pintura una descomposición de la realidad y le permitió reencontrar una autonomía estética. Estas ideas llegaron progresivamente a formar parte de un acervo cultural. En la misma fecha Bertrand Russell había dicho que: “las imágenes son objeto de culto porque son hermosas, y son valiosas porque confieren poder; se las odia porque parecen monstruos, y se las aborrece porque son esclavizadoras”⁸³.

La “Nueva Visión”, como aspecto de la estética constructivista y funcionalista de Nagy, recibía como herencia del pictorialismo una actitud desfavorable a aceptar los supuestos que proponía el medio y la voluntad de investigación. Este estado mental se representó en el fotograma o foto sin cámara después de que los dadaístas descubrieran el fotomontaje. También, el efecto sabattier o la inversión parcial de los valores de los tonos, descubierta por Man Ray.

Además, surgieron tendencias hacia el llamado “Nuevo Realismo” que se difundieron rápidamente en algunas escuelas fotográficas de Alemania. Podemos citar a Helmut Hershheim como uno de los fotógrafos que se sumaron a esta interpretación y que más tarde se convertiría en un destacado historiador de la fotografía. También desde Alemania esta nueva tendencia llegó a Francia, Holanda, Checoslovaquia, la Unión

⁸² Idem: pag, 31.

⁸³ WOOLLEY, Benjamín: *El Universo Virtual*. Madrid: Acento Editorial, 1994, pag. 52.

Soviética y Estados Unidos. A principios de los años treinta Edward Weston afirmó que la imagen fotográfica no era una representación del mundo. Escribió en "The Daybooks": "es esencial ver la cosa en sí: la quintaesencia revela de manera directa, con exclusión de cualquier tipo de niebla impresionista – anotación factual de una fase superficial, o de una disposición (mood) transitoria"⁸⁴.

Encontró la riqueza del detalle en la estructura superficial de las cosas para sus composiciones fotográficas. Se agrupó con otros fotógrafos, entre los que podemos destacar a Ansel Adams, y fundaron una escuela, "f 64", donde trabajaron para obtener la realidad a través de la estructura de su superficie, con la máxima profundidad de campo y así conseguir el mayor detalle en las fotografías. Esta tendencia artística supuso una primicia para la evolución de la fotografía moderna (nuevo realismo). Su rápida difusión no sólo se debió a su forma de ver la realidad, sino también a que podían ser aprovechadas socialmente.

Surrealismo, abstracción, realismo, glamour, objet trouvé, en definitiva, diversos estilos artísticos que han contribuido en gran medida a la situación actual de la fotografía y nos ha proporcionado un enorme campo visual que se amplía con el progreso tecnológico electrónico actual, proporcionando una nueva concepción estética que para Philippe Quéau, "constituyen una nueva herramienta de creación y también de conocimiento"⁸⁵.

⁸⁴ SCHAEFFER, *Jean-Marie: La Imagen Precaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, pag, 132.

⁸⁵ LISTER, Martin: op. cit., pag, 49.

3. LA FOTOGRAFÍA EN LA ÉPOCA VICTORIANA: LEWIS CARROLL

3.1. Relaciones entre pintura y fotografía: la fotografía artística

En todas las artes, Es únicamente la luz, la luz incorruptible, lo que cuenta.

Guillaume Apollinaire

La expresión “época victoriana” define el período de la historia inglesa comprendido entre 1837 y 1901, fechas correspondientes de la ascensión al trono y de la muerte de la reina Victoria. El Estado industrializado de Inglaterra con su gran metrópolis, Londres, disfrutaba de unas condiciones inmejorables, erigiéndose como la potencia industrial más rica y poderosa de Europa.

Los nuevos descubrimientos científicos, la exploración del continente africano, la conquista de la India y la revolución industrial, marcaron esta nueva época y el príncipe Alberto tuvo la idea de combinarlas organizando una Exposición Universal, que se celebró en el Crystal Palace del Hyde Park de Londres, el 1 de mayo de 1851, donde se exhibieron tanto los adelantos técnicos como los culturales. Aquí, la fotografía británica alcanzó su máxima expresión y representó la Edad de Oro en este período.

En cuanto a su aspecto estético, la imagen fotográfica se abrió camino como un Nuevo Arte. Heinrich Schwartz en su segundo ensayo sobre la fotografía escribió: “en ningún otro período, ni siquiera durante el Renacimiento, estuvo tan ligada la evolución artística a la científica”⁸⁶.

La liberación de las disposiciones sobre las patentes a partir de 1855, facilitó una progresiva comercialización e industrialización de la fotografía, originando la apertura de numerosos talleres fotográficos. Las facilidades para el uso del procedimiento de colodión húmedo, la división del trabajo, la producción masiva de los artículos fotográficos y la estandarización de los formatos para las copias, facilitaron el camino para una popularización del medio.

Comenzaron a proliferar asociaciones de fotógrafos profesionales y, al mismo tiempo, se crearon las primeras colecciones privadas y públicas de fotografías, como la del Museo Británico. Los que dieron los primeros pasos para la formación de una colección fotográfica fueron la reina Victoria (1819-1901) y su consorte el príncipe Alberto de Sajonia Coburgo (1819-1861), quien se haría cargo en calidad de protector de las Ciencias y de las Artes, del Patronato de la Photographic Society of London fundada en 1853.

Por una parte como recuerdo de los hechos memorables de su vida y, por otra, como una muestra de su interés en el desarrollo de las posibilidades de representación artística y de las nuevas técnicas. En los álbumes de la corona tuvieron cabida tanto retratos de la familia real como fotografías de la guerra de Crimea y de los oficiales de la armada inglesa tomadas por Roger Fenton y James Robertson, pasando por fotografías de viajes a la

⁸⁶ GRAY, Michael: *Notas sobre la Fotografía y Ciencia en el Siglo XIX*. Madrid: Fundación NatWest, 1995, pag. 12.

India de Bourne & Shepherd. Se dice que destacados miembros de la casa real inglesa se dedicaron a experimentar en el campo de la fotografía, e incluso, que el príncipe Alberto compartía una cámara oscura con Fenton en el palacio de Windsor.

La Exposición Universal estuvo marcada por ideas de carácter pedagógico-humanitario y por el interés económico. Innovaciones técnicas como el procedimiento de colodión húmedo y la estereoscopia, se podían ver junto a dibujos heliográficos, telescopios, barómetros, anteojos, globos e instrumentos accesorios para la astronomía.

También se celebró una primera exposición dedicada en exclusiva a la fotografía en diciembre de 1852, en los salones de la Society of Artists en Londres, que luego se haría itinerante por 24 ciudades inglesas y escocesas, con una selección de obras de 79 fotógrafos. Las exposiciones de las asociaciones incluían también fotografías de viajes y documentos procedentes de las colonias inglesas. Las imágenes no eran especialmente artísticas, sólo mostraban los testimonios de una apropiación de territorios. A partir de 1854, se constituyeron en Bombay, Calcuta y Madrás, las primeras asociaciones de fotógrafos. Éstos comenzaron a aportar a sus trabajos, mucho más que la realización de una secuencia de procesos mecánicos, comenzaron a centrarse en la composición de la imagen. Se estableció la fotografía artística como estilo, por un grupo de fotógrafos que querían que sus obras recibiesen el mismo trato que el arte de su tiempo. Entre 1850 y 1870, alcanzó su máximo esplendor esforzándose en dar a sus producciones un aspecto lo más parecido a la pintura. Las relaciones entre pintura y fotografía no se hicieron esperar asumiendo, además, un carácter paradójico: mientras los pintores trataban de imitar el modelo de lo real que suministraba la

cámara, los fotógrafos se esforzaban para que sus retratos, paisajes, o escenas se pareciesen a los que ofrecían los pintores.

Artistas como William Holman Hunt, Ford Madox Brown, J. E. Millais, William Powell Frith, D. Gabriel Rossetti, o George Frederick Watts, utilizaron fotografías. W. P. Frith, por su parte, la utilizó como elemento auxiliar para retratos y representaciones de la vida cotidiana, aunque “se jactaba de abstenerse de usar fotografías, o, por lo menos, de no emplearlas más que cuando no le quedaba otro remedio”⁸⁷.

Muchos artistas pintores utilizaron de manera clandestina fotografías como modelos fidedignos que permitían realizar un trabajo más económico que el dibujo frente al modelo natural. Citaremos por ejemplo, el caso del pintor G. Coubert al que se refieren Santiago Sánchez González y María del Mar Marcos Molano que tomaba como modelos fotografías de desnudos para luego modificarlas en el lienzo. “Coubert pidió que le mandaran, esas fotografías de mujer desnuda. ‘La pondré en pie junto a la silla, en el centro de mi cuadro’. [...] la pose (de la fotografía), con el cortinaje sostenido contra el pecho, se parece mucho a la del cuadro, y tanto la cabeza como el peinado y las proporciones del cuerpo en la pintura y la fotografía pertenecen con casi completa seguridad a la misma modelo”⁸⁸.

También hubo otros muchos fotógrafos, como James Anderson, Thomas Annan, Francis Bedford, Roger Fenton, Francis Frith, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson y George Washington, que contaban con una formación académica como pintores, lo cual se manifestó en la estructura compositiva de sus motivos.

⁸⁷ SCHARF, Aaron: *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza editorial, 1994, pag. 57.

⁸⁸ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago; MARCOS MOLANO, María del Mar; URRERO PEÑA, Guzmán: op. cit., pag. 169-170.

Una variante de la fotografía artística inglesa, fueron las composiciones a partir de varios negativos, hechas por Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) y Henry Peach Robinson (1830-1901), cuyo procedimiento de montaje de imágenes coincide con la modalidad de trabajo, por ejemplo de Holman Hunt, quien reproducía estudios de la naturaleza en distintos lugares y posteriormente los sintetizaba en un cuadro.

Rejlander realizó una obra alegórica titulada, “Los Dos Caminos de la Vida” (“Two Ways of Life”). Un fotomontaje hecho con treinta negativos, que estaba inspirado en la disputa de Rafael y que provocó un escándalo en la Exposición de los Tesoros del Arte (Art Treasures Exhibition), en Manchester en 1857 a causa de los numerosos desnudos.

“En el centro de la composición se ve un venerable personaje que guía a dos muchachos a través de una puerta que da al mundo habitado por el género humano. Allí, al lado de la belleza voluptuosa, que incita a seguir los senderos del placer, que desembocan hacia la postración, la locura y la muerte, personificadas por otras tantas figuras, vemos a la Religión, que conduce a sus elegidos hacia los senderos del deber, del trabajo y de la paz. En el centro, también, y en primer plano, hay la bella figura del arrepentimiento, juntando los dos grupos alegóricos”⁸⁹.

Pese a todas las críticas, la revista “The Art Journal”, le defendió en los siguientes términos: “El artista fotográfico no hace ni más ni menos lo que hacen los miembros de la Royal Academy: estudia individualmente cada fotografía y va disponiendo distintos “negativos” en varios grupos, hasta formar así una imagen positiva completa”⁹⁰.

⁸⁹ KEIM, Jean A: op. cit., pag, 42.

⁹⁰ SCHARF, Aaron: op. cit., pag, 115.

Peach Robinson al igual que Oscar G. Rejlander, tenía contacto con el círculo de artistas prerrafaelistas y utilizó siempre el procedimiento del fotomontaje. Sus trabajos, cuya estética publicó en varios manuales que se basaban en composiciones fotográficas que seguían el estilo de Rafael, mientras que las escenas costumbristas de la vida campesina, presentaban parecidos con obras de la pintura de los Países Bajos del siglo XVII. Sobre él recayeron numerosas críticas que lo acusaban de sentimental y de tener “mal gusto”. “La Literary Gazette”, publicó una crítica muy dura contra Oscar G. Rejlander y Peach Robinson, en la cual se negaba a la fotografía toda aptitud para tratar temas históricos o literarios”⁹¹.

Peach Robinson en su “Pictorial Effect in Photography”, de 1869, sentó las bases de la realización de fotografías artísticas proclamando que pretendía “fijar las leyes que gobiernan -en la medida, en que se pueden aplicar leyes a un tema que depende en cierta medida del gusto y del sentimiento- la disposición de una fotografía, para que tenga el máximo posible de efecto pictórico, e ilustrar con ejemplos aquellos amplios principios sin los cuales la imitación, por minuciosa y fiel que sea, no habrá de ser pictórica y no se elevará a la dignidad de arte”⁹².

Este libro tuvo gran influencia en fotógrafos de la talla de Julia Margaret Cameron, o el autor de “Alicia en el País de las Maravillas”, Lewis Carroll. Robinson enlazó con el movimiento pictorialista de fin de siglo y principio del XX. Participó como miembro del grupo fundado en Londres en 1892, *The Linked Ringbrotherhood*, cuyo lema era “Liberty-Loyalty” (“Libertad-Lealtad”).

⁹¹ GILMORE HOLT, Elizabeth: *The Art of all Noations 1850-73, The Emergiing Role of Exhibitions and Critics*. Cambridge: 1982, pag, 254.

⁹² NEWALL, Beaumont: op. cit., pag, 77.

Julia Margaret Cameron fue la que más acertadamente cumplió con las premisas de una reproducción desenfocada adelantándose en el tiempo a las influyentes teorías de una fotografía naturalista de Peter Henry Emerson. Ésta escribió una carta a John Herschel en la que le decía que aspiraba a ir más allá del modelo artístico de naturaleza y belleza de un Perugino, H. V. R. Rembrandt o de A. Van Dyck.

“Mis deseos son los de ennoblecer a la fotografía y otorgarle el carácter y el uso del gran arte, en la medida en que combino la realidad y lo ideal y que no sacrifico la verdad a pesar de la gran inclinación hacia la poesía y la belleza”⁹³. La revista “The Art Journal” alabó las obras de esta artista, calificándolas de “un alto valor artístico”, mientras que en los círculos más tradicionales de la fotografía profesional criticaron de forma rotunda su forma de trabajar como de “deficiencia” técnica y manipulación.

Entre 1864 y 1871 realizó numerosos retratos fotográficos de artistas, escritores y científicos de su círculo de amistades, como W. H. Hunt, Doyle, Tennyson, D. G. Rossetti, Browning, Watts, Ellen Terry, Taylor, Herschel, T. Carlyle, Ch. Darwin y Longfellow. Además, hizo ilustraciones de temas bíblicos y de escenas de la vida de María, utilizando como modelos y en calidad de actores, a amigos, miembros de su familia, y empleados domésticos.

Las fotografías de Cameron reflejaron la imagen de la época victoriana, en particular, los rostros femeninos de expresión ensoñadora que fueron fotografiados con luz difusa, como muestra de la fragilidad de la mujer en esa época, cuyo equivalente lo podemos encontrar en la pintura de Simeon Solomon. El pintor Watts sentía admiración por los retratos al

⁹³ LUKITSCH, Joanne: *Catálogo de Julia Margaret Cameron, her Work and Career*. Rochester: George Eastman House, 1986, pag. 19.

calotipo de Julia Margaret Cameron e incluso llegó a expresarlo con estas palabras: “ojalá pudiera yo pintar cuadros así”⁹⁴.

Las fotografías de escenas alegóricas eran portadoras de mensajes morales e instructivos para la sociedad victoriana. La aparición de nuevos progresos técnicos y la película en rollo, dio lugar a una obra más interpretativa y naturalista que forzó al movimiento artístico a derivar hacia el pictorialismo.

⁹⁴ SCHARF, Aaron: op. cit., pag, 59.

3.2. Charles Lutwidge Dodgson-Lewis Carroll (1832-1898): cronología de una vida

Los artistas más inventivos, los más sorprendentes, los más excéntricos en sus concepciones, son a menudo hombres cuya vida está serena y minuciosamente ordenada.

Ch. Baudelaire

- 1832** nacimiento, el 27 de enero, de Charles Lutwidge Dodgson, tercero de los once hijos (cuatro varones y siete mujeres), hijo de Charles Dodgson, cura de la parroquia de Daresbury (cerca de Manchester) y su esposa Frances Jane Lutwidge.
- 1843** El señor Dodgson es nombrado rector de Croft, en Yorkshire y se traslada con su familia a la Rectoría de Croft. Hasta entonces la educación de Charles se había llevado a cabo en el seno de la familia.
- 1844** Charles asiste a la Richmond Grammar School, donde se prepara para entrar a una Public School. Buenos resultados, buenas calificaciones.
- 1846** Ingresar en Rugby School, una de las Public Schools más célebres de Inglaterra. Guardará de ella un muy mal recuerdo. Durante este periodo, Charles comienza a escribir para sus hermanos y hermanas, sobre todo parodias como las que volverán a aparecer

en “Alicia” o en “Alicia a Través del Espejo”. Organiza también espectáculos de títeres con éxito. Permanecerá hasta 1849.

1851 El 24 de enero se matricula en Christ Church, Oxford. Residirá allí hasta su muerte. Su madre muere algunos días después.

1852 Presenta con éxito la primera parte de sus exámenes y se le otorga un puesto de estudiante, que lo convierte en miembro vitalicio del colegio. Sus logros en matemáticas son evidentes.

1854 Obtiene el diploma de Bachelor of Arts (equivalente a licenciado en Filosofía y Letras). Comienza a prepararse para la ordenación.

1855 Liddell es elegido deán de Christ Church. Alicia tiene tres años. Charles entra en contacto con Edmund Yates, director del “Comic Times”, y le da poemas (generalmente paródicos) y algunas novelas cortas. Es nombrado sub-bibliotecario.

1856 Es nombrado Profesor (lecturer) de matemáticas. Atendiendo a las sugerencias del editor, Edmund Yates, escoge el seudónimo de Lewis Carroll. El 18 de marzo adquiere su primera cámara fotográfica. Dodgson conoce a la pequeña Alice Pleasance Liddell, hija del decano del Christ Church. Con frecuencia escoge a Alicia como modelo.

1857 Charles Lutwidge Dodgson conoce a John Ruskin, William Makepeace Tackeray y Alfred Tennyson. Lewis Carroll publica “Hiawatha tomando fotos” (“Hiawatha’s Photographing”) y “The Train”.

- 1860** Charles Lutwidge Dodgson publica, con su propio nombre, su primer libro: "Compendio de Geometría Algebraica Plana" ("A Syllabus of Plane Algebraical Geometry").
- 1861** Es ordenado diácono el 22 de diciembre. Nunca llegará a recibir órdenes mayores.
- 1862** El 4 de julio, expedición por el río Támesis, en compañía del Reverendo Robinson Duckworth y de las tres hermanas Liddell: Lorina, Alice y Edith. Primera narración de Alicia.
- 1863** Sus amigos Macdonald lo animan a publicar la versión manuscrita de Alicia. John Tenniel acepta ilustrarla, y Macmillan publicarla.
- 1865** Publicación de "Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas" ("Alice's Adventures in Wonderland"). En Oxford aparece anónimamente su primer panfleto satírico, "The Dynamics of a Parti-cle". Disputa con los Liddell.
- 1867** Redacta "Through the Looking-Glass" ("Alicia a través del Espejo"). De julio a septiembre viaja por Europa hasta Rusia con su amigo Liddon.
- 1868** Muere el padre de Charles, entonces archidiácono de Ripon. "Es la desgracia más grande que me ha sucedido", escribió 30 años después. No dejará de ocuparse de su familia, sobre todo de sus hermanas, a las que instala en Guildford.
- 1869** Aparición de "Phantasmagoria and other Poems". Macmillan recibe el primer capítulo de "Alicia a Través del Espejo".

- 1871** Acaba el manuscrito de “Alicia A Través del Espejo” y Tenniel, contra su voluntad, acepta ilustrarlo. El libro aparece en la navidad.
- 1872** Publica anónimamente un panfleto, “The New Belfry of Christ Church, Oxford”, en el que ataca fuertemente los proyectos arquitectónicos de Liddell. Volverá a la carga al año siguiente, con “Vision of the Three T’S”.
- 1873** Comienza a trabajar seriamente en “Silvie and Bruno”, cuyo capítulo “Bruno’s Revenge” había aparecido en una revista en 1868.
- 1874** Publica diversas obras de matemáticas (bajo su verdadero nombre) y, anónimamente, “Notes by an Oxford Chiel”, que reúne los escritos oxonienses. Escribe “The Hunting of the Snark”.
- 1875** Conoce a Gertrude Chataway, que será una de sus “amigas-niñas” más fieles. Acaba el Snark.
- 1876** Publicación en marzo, del Snark, ilustrado por Henry Holiday. Empieza a sumergirse en la lógica.
- 1877** Pasa sus vacaciones de verano en Eastbourne, playa que frecuentará durante el mes de agosto.
- 1878** Comienza a inventar “juegos de palabras”.

- 1879** Publica, con su verdadero nombre, “Euclid and his Modern Rivals”, y otro juego de palabras. Gracias a la artista Gertrude Thomson se aficiona al dibujo de desnudos infantiles.
- 1880** Abandona bruscamente la fotografía, que era su pasatiempo favorito.
- 1881** Renuncia a su cátedra en Christ Church, que asumió 24 años antes y que ejerció, al parecer, sin mucho éxito.
- 1882** Los colegas de Dodgson lo eligen como responsable del club del colegio (Curator of the Common Room), puesto que conservará nueve años. Publica una obra de matemáticas.
- 1883** Publica poemas (la mayor parte antiguos) en “Rhyme? and Reason?”; extractos de “A Tangled Tale” aparecen en una revista femenina. Trabaja en una adaptación de “Alicia” para el teatro.
- 1884** Publica (como el año siguiente) muchos artículos como la representación proporcional.
- 1885** “A Tangled Tale” aparece en librerías. Dodgson trabaja en “The Nursery “Alice”. Comienza a escribir un tratado de lógica.
- 1886** Imparte cursos de lógica en Lady Margaret May (uno de los colegios para señoritas de la Universidad de Oxford). Publica una edición facsimilar del manuscrito original de Alicia, “Alice’s Adventures Underground”, así como varios artículos de lógica. Asimismo, Carroll da su visto bueno a una adaptación teatral de Alicia, bautizada “Alice in Wonderland”.

- 1887** Escribe un artículo para la revista "The Theatre": "Alice on the Stage". Se publica "The Game of Logic". Escribe lógica en una secundaria para señoritas de Oxford. Conoce a Isa Bowman, otra de sus grandes "amigas-niñas".
- 1888** Publica dos obras de matemáticas con el nombre de Dodgson.
- 1889** Aparece "Sylvie and Bruno", comenzado en 1868, ilustrado por Harry Furniss.
- 1890** Publicación de "The Nursery Alice".
- 1891** Vuelve a ver a Alice Liddell (ahora la señora de Hargreaves), después de una larga separación y se reconcilia con la señora Liddell.
- 1892** Abandona su puesto de curator y publica varios textos pequeños de lógica.
- 1893** Publicación de "Sylvie and Bruno Concluded", de una colección de juegos de lenguaje, "Syzygies and Lanrick" y de "Curiosa Matemática, Part III. Pillow Problems" (rubricados C.L. Dodgson).
- 1894** Acaba la redacción de "Symbolic Logic" y publica dos paradojas lógicas, una de las cuales era "GAT the Tortoise said to Achilles".
- 1896** Aparición de "Symbolic Logic. Part I. Elementary" (firmado Lewis Carroll); la continuación no aparecerá nunca.

- 1897** Pronuncia una serie de sermones a un público de niños. Descubre numerosas reglas de cálculo acelerado. El 8 de noviembre decide devolver a sus remitentes, con el letrado “desconocido”, todas las cartas dirigidas a Lewis Carroll, Christ Church.
- 1898** A principios de año, un resfriado benigno se transforma en bronquitis y Charles Lutwidge Dodgson muere apaciblemente el 14 de enero en Guildford. Su sobrino Stuart Dodgson Collingwood editó una importante “Vida y Cartas de Lewis Carroll” (“The Life and Letters of Lewis Carroll”), con una visión muy puritana de su pariente, con datos de primera mano extraídos de los *Diarios*, parcialmente editados en 1953.

3.3. Infancia, adolescencia y juventud

Empieza por el principio y cuando llegues al final, párate.

Alicia en el País de las Maravillas

Charles Lutwidge Dodgson, el tercero de una familia de once hermanos, vió por primera vez la luz el 27 de enero de 1832, en Daresbury, en el condado de Cheshire, durante el reinado de Guillermo IV. Su padre, Charles Dodgson, coadjutor de la parroquia estaba casado con su prima hermana Frances Jane Lutwidge. Perteneían a la capa de la sociedad victoriana de clase media alta, con un arraigado sentido religioso, preocupados, sobre todo, por el bien social y por el estudio. Llevaban una vida muy atareada y el padre gobernaba en un régimen bastante estricto.

En la rectoría, situada en una granja, Charles Lutwidge Dodgson vivió durante once años y comenzó sus primeros escauceos en diseños y poesías. Su sobrino y biógrafo, Stuart Dodgson Collingwood, cuenta en sus memorias que, “el conejo blanco, los animales de la carrera en comité, la oruga, el jardín florido y muchas cosas deben su original corral, a los campos y los jardines de Daresbury. Allí encontró una forma literaria, el acróstico, que haría suyo y utilizaría toda su vida”⁹⁵.

“No oséis entrar en este lugar sagrado, mis buenos
compañeros, a no ser en pleno estado de gracia.
No debéis repicar con sombrero ni espuelas ni descaro.
El que lo haga, por cada ofensa sombrero o espuelas
o doce peniques perderá.
Pero quien el carillón perturbe, el mismo infractor
Ufano en la caja sus seis peniques tirará.
Reglas semejantes empléanse sin duda en todas las
iglesias.
De modo que de vuestras campanas no debéis abusar”.

Según su sobrino, “este lugar debió representar su primer “País de las Maravillas” y “A través del Espejo” que más tarde escribiría. Estos años vividos en Daresbury, fueron de completo aislamiento del mundo, a pesar de que les tocó vivir las leyes sobre los proyectos reformistas, la abolición de la esclavitud en las colonias, el acta de las fábricas que prohibía el empleo de niños menores de nueve años, o la subida al trono de la reina Victoria y su boda con el príncipe Alberto, entre otros acontecimientos”⁹⁶.

⁹⁵ COHEN, Morton N.: *Lewis Carroll*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988, pag, 25.

⁹⁶ Idem: pag, 26.

Carroll recibió las primeras lecciones de su padre al igual que el resto de sus hermanos. Enseguida mostró su interés por el estudio del latín, las matemáticas, las lenguas clásicas y la literatura. Además, tomó como modelo a su progenitor, en cuanto a las enseñanzas en materia cristiana.

En 1843 el señor Dodgson se trasladó con toda la familia a Crof-on-Tess en el North Riding de Yorkshire, a treinta y siete kilómetros al norte de la ciudad episcopal de Ripon. Celebraron una despedida en su honor por los logros obtenidos durante su estancia en aquella remota parroquia:

“No existía ninguna catequesis, no se daban conferencias en los días laborables, no tenían lugar las eficaces visitas a los enfermos y a los pobres y lamentablemente los domingos se congregaban en nuestra iglesia muy pocos feligreses. A su perseverante energía le estamos agradecidos, señor, por el establecimiento... de una catequesis... a sus infatigables esfuerzos le debemos... no menos de tres conferencias a la semana... gracias a sus generosas limosnas... los enfermos, los pobres y los afligidos, han estado continuamente socorridos, instruidos y consolados. [...] Su labor... compartida por las excelentes y amables mujeres de su familia. Hemos observado con gratitud su fervoroso interés en la parroquia... y hemos presenciado su asiduo cuidado por las necesidades y el bienestar de los pobres [...]”⁹⁷.

El tiempo de estancia en Croft duró, desde 1843 hasta 1868, y las condiciones en las que vivieron fueron muy superiores a las de Daresbury. El padre siguió haciéndose cargo de la parroquia como de costumbre, pero con la diferencia de que sus ingresos eran ya lo

⁹⁷ Idem: pag, 29.

suficientemente altos como para mantener holgadamente a su familia y podía prestar más apoyo a programas educativos.

La familia Dodgson destacaba por su amabilidad, simpatía y enorme generosidad. En el hogar se rezaban las oraciones y se leía la Biblia, así como los preceptivos tomos religiosos. El padre gobernaba con cierta autoridad y disciplina y la madre le ayudaba en las labores parroquiales, además de dar a luz, criar y formar a sus once hijos.

En la rectoría el joven Carroll construyó su primer teatro de títeres, compuso sus primeras obras teatrales y aprendió a manipular las marionetas para las representaciones y, de esta manera, deleitar a sus admiradores.

En las familias victorianas tenían por costumbre realizar revistas domésticas y, por supuesto, era de esperar que el joven Dodgson se encargara de impulsar la revista familiar. Redactó poemas y relatos cortos y humorísticos para entretenimiento de su familia. Apareció el poema en verso titulado, “El Paraguas de la Rectoría”, con sus propios dibujos, inspirado en uno de los árboles favoritos del jardín de la casa de Croft que dice:

“Hermosa destaca la hermosa rectoría,
la rectoría de Croft,
el sol brilla sobre ella, la brisa susurra suavemente.
De toda la casa y el jardín
Salen sus habitantes,

Y se reúnen en el camino que borda el lugar, y pasean en parejas o tríos, son los niños del norte”⁹⁸.

“Carroll decidió auto-asignarse la responsabilidad del entretenimiento y diversión de una familia numerosa que formaba por sí sola un nutrido grupo. Se conserva una de las pocas cartas escritas cuando estaba en el colegio a su hermana Elizabeth, en la que el joven Charles expresa su frustración de exiliado mediante un aluvión de preguntas:”... ¿Están ya enmarcados mis dos cuadros de críquet?... ¿Has terminado los tapetes?... ¿Ha acabado Skeffington [su hermano] el barco?... ¿Ha encontrado Fanny más flores?... ¿Está pintando Mary un nuevo lienzo?”.

“Pero en medio de este cuadro de labores, pasatiempos y aficiones Carroll hace esta elocuente pregunta: ¿Tienes otro bebé que cuidar? Y es que tuvo cinco hermanas y tres hermanos menores, sin que ninguno fuera mellizo de otro. Durante su niñez, más o menos, cada año nacía un nuevo hermanito o hermanita. A estas últimas se mantuvo muy unido toda su vida, haciendo que se trasladaran a Guildford al morir su padre y manteniéndolas con sus ingresos, ya que ninguna de ellas se casó. Tenía también tres tías solteras, y, si bien no ha llegado hasta nosotros material que saque a la luz las vidas de esta prolífera sororidad, la presencia abrumadora de solteronas en su vida es, literal y metafóricamente, tan singular como su obra”⁹⁹.

Su obra más antigua en esta época es un folleto ligero que se llama “Useful and Instructive Poetry” (“Poesía Instructiva y Provechosa”). La realizó cuando apenas contaba trece años con un exquisito ingenio y gran variedad de alusiones literarias.

⁹⁸ Idem: pag, 34.

⁹⁹ Catálogo: *Presentación de la Exposición en el Centenario de la Muerte de Lewis Carroll*. Madrid: Cículo de Bellas Artes, The British Council, 1998, pag, 21.

“Tengo un hada a mi lado
que afirma que no debo dormir,
cuando una vez gritaba yo en voz alta, apenado,
me dijo: “No debes lamentarte”.
Si sonrío y hago muecas, jubiloso,
Me dice “No debes reírte”,
cuando una vez quise beber un poco de ginebra,
me dijo “No debes beber demasiado”.
Cuando una vez una vez quise saborear,
Me dijo “No debes hincarle el diente”,
Cuando a la guerra me fui de prisa,
Me dijo “No debes luchar”.
¿”Qué puedo hacer?”, grité por fin,
cansado de tan penosa tarea.
El hada respondió con calma,
diciendo “No debes preguntar”.
Moraleja: “No debes”¹⁰⁰.

Detrás de estas parodias se escondía un espíritu observador, crítico, independiente, y juez de las relaciones familiares.

Hacia 1844 Carroll realizó su primera salida fuera del ámbito familiar para ingresar en Richmond School. Se alojó durante este período en casa del director del colegio, James Tate, junto a otros alumnos, en el edificio de Swale House. Su experiencia en este centro fue positiva, con un excelente en matemáticas.

¹⁰⁰ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 33-34.

James Tate, informó a los Dodgson que su hijo poseía “una cuota de genio muy fuera de lo común”, que ha adquirido unos conocimientos muy por encima de su edad, mientras que su intuición es tan evidente y tan perspicaz ante el error, que no queda satisfecho hasta resolver lo más exactamente posible todo aquello que le parece oscuro”¹⁰¹.

El 27 de enero de 1846, cumplidos los catorce años, volvió a abandonar el hogar; esta vez, para ingresar en el colegio más prestigioso de Inglaterra: Rugby School, donde se mantenía una estricta educación “espartana” impuesta por su director, Thomas Arnold. Cuatro años especialmente penosos para Carroll, sobre todo, viniendo de un ambiente preocupado por las reglas. Según cuenta Gattègno, fue un período insoportable y brutal. “No sería sorprendente que hubiera sufrido, por este hecho, pruebas en particular penosas (vejaciones de todo género, experiencias para las que nada lo habían preparado, y quizá antiintelectualismo también). Que el bloqueo resultante -puesto que se trata de un bloqueo- fue en gran parte de orden sexual, resulta casi obvio, y más obvio es que no sepamos nada de él”¹⁰².

No cabe duda que éstos años vividos en Rugby School, le afectaron profundamente, por los testimonios que hemos recogido en su diario del año 1857, expresado de esta manera: “lo que me ha impresionado particularmente es el aire feliz y sano de los muchachos, y su aspecto de caballeros. El dormitorio presenta las características más notables de todo el establecimiento. En dos grandes salas, y al precio de un gasto irrisorio en carpintería, cada muchacho dispone personalmente de una pequeña y cómoda recámara, donde está al abrigo de interrupciones y de molestias. Esto es algo que debe contribuir mucho a la felicidad de los más jóvenes,

¹⁰¹ Idem: pag. 37.

¹⁰² GATTEGNO, Jean: *Lewis Carroll*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 1991, pag. 311.

al compensar, por así decirlo, las vejaciones a las que están expuestos en el día. En lo que a mí respecta, la experiencia de Rugby me permite decir que, si en la noche hubiera estado al abrigo de todas las molestias de una manera similar, las dificultades de la vida diurna habrían sido muy fáciles de soportar”¹⁰³.

[...]. “No puedo decir que experimento, al acordarme de mi vida escolar (public School life), la menor sensación agradable, ni que ninguna consideración del mundo (o “humana”, en oposición a “espiritual”) me movería a vivir otra vez esa época”¹⁰⁴.

El escritor John Bayley, a propósito de esta etapa vivida por Carroll, escribió en un ensayo titulado “Alicia o el Arte de la Supervivencia”, “que en tiempos victorianos se decía que, este tipo de centros, era un caldo de cultivo de homosexuales y se pregunta: ¿Se origina la antipatía que sentía Charles por los chicos, con sus salvajes maneras en este período? Es posible, por cierto, pero se por experiencia personal que ir a una escuela pública inglesa sin enterarse de que existiese algo como la homosexualidad habría sido excepcional: es más que probable -continúa- “que el autor de Alicia haya conocido todas las formas de sexo, desde pequeño y que, esas pequeñas sirenas freudianas, por las que tenía debilidad no guardaron, más tarde secretos para él. Adoraba su despiadada inocencia, pero no se engañaba. Y, sin embargo, ¿Quién sabe? Comparados con nosotros mismos, los victorianos tenían una enorme capacidad de compartimentalizar sus respuestas, y para Charles debe haber sido sin duda alguna, un acto reflejo presentar dos perfiles

¹⁰³ idem: pag, 310.

¹⁰⁴ Idem.

diferentes en los que el sexo podía asumir prácticamente la misma expresión de una devoción pastoral”¹⁰⁵.

En 1849 el joven Carroll dejó atrás la vida de Rugby Scholl para ingresar en Oxford el 24 de enero de 1851, a tres días de cumplir los diecinueve años. Al poco tiempo de llegar a la Universidad le sorprendió la noticia inesperada de la muerte de su madre, que le afectó profundamente, ya que sentía verdadera adoración hacia ella.

En Oxford, Carroll acató las normas impuestas en la Universidad en cuanto a la etiqueta en el vestir que el protocolo exigía, llevar la toga y el birrete durante la primera parte del día. Además, los nobles se distinguían con una borla dorada y los plebeyos como él, con una negra. Parece ser que el panorama que subyacía en Oxford, era bastante frívolo, inmoderado, decorativo, e incluso, extravagante. También había estudiantes serios e interesados en los asuntos intelectuales y artísticos, pero estaban en minoría. El boletín estudiantil de la época, “Oxford Spectator”, describía al estudiante que frecuentaba uno de los patios de la facultad, como: “un tipo que se había provisto de una exquisita chaqueta de terciopelo y un par de pantalones extremadamente ceñidos..., [un] sombrero con el ala curiosamente doblada, el amplio fular y el chaleco de piel de foca. [Este] joven delgado y elegante [va] muy perfumado; habla en voz baja y es de modales distinguidos, si acaso un poquito artificiales... su guarida, un sitio con toda la elegancia del lujo y el arte”, con graciosas nimiedades, procedentes de países extranjeros y anotaciones de todas las damas de Oxford. Actúa en funciones teatrales

¹⁰⁵ BAYLEY, John: *The New York Review of Books/traducción Claudio Lisperguez*: [www. Noticias. HI/arte/pasaje/can34_5.htm](http://www.Noticias.HI/arte/pasaje/can34_5.htm)/agosto 2002.

privadas y duerme hasta mediodía... [y domina] los adornos del lenguaje que florece en Oxford bajo el nombre de jerga”¹⁰⁶.

Cuando Carroll ingresó en el Christ Church de Oxford, el college tenía dos aspectos: por un lado, la Casa, como la llamaban (porque incluía la catedral Casa de Cristo) conocida como un college para ricos, con un exceso de dinero y pocas aspiraciones intelectuales y, por otro lado, lo que tenía que ver con su distinción intelectual. Sin embargo, Carroll se encontró con un cambio dramático y cuando alguien llegaba “lo metían en cualquier habitación que estuviese vacía, hasta que se le presentara la ocasión para el cambio... más adelante”¹⁰⁷. A él no le pudieron dar una habitación destinada para los plebeyos, porque Jacob Ley, amigo de su padre, le dejó que ocupara dos habitaciones en el Christ Church.

Semanas después escribió a su hermana Mary para felicitarle, por su cumpleaños, explicándole lo distinto que era él con respecto a la media común de estudiantes. También lo temprano que se despertaba (sobre las seis y media de la mañana) y los esfuerzos que hacía por ser puntual en todo lo que realizaba. Asistía a las clases de la mañana, después a un servicio religioso que se celebraba a última hora del día, y cenaba a las cinco. Un contemporáneo suyo escribió la descripción de la cena con Dodgson en el Hall de esta manera: “las tandas de media docena de estudiantes que cenaban juntos en las distintas mesas del comedor y la forma vergonzosa en que se servía la cena en aquella época [...] Aunque las cucharas y tenedores fueran de plata -algunos muy antiguos, regalos de anteriores miembros de la Casa- los platos y bandejas eran de estaño.

¹⁰⁶ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 60.

¹⁰⁷ Idem: pag, 63.

El asado pasaba de unos a otros, cada uno se cortaba su propio trozo y, cuando terminaba, se levantaba de la mesa sin esperar a los demás, sin ni siquiera esperar a la bendición en latín antiguo [...]. Nos sentábamos... todos... en el mismo comedor y algunos de nosotros incluso en la misma mesa que Dodgson sin descubrir... el ingenio, el peculiar humor que tenía. Lo considerábamos un prometedor matemático, nada más. Apenas hablaba, y el ligero impedimento de su habla no era propicio para la conversación”¹⁰⁸. Carroll estaba un poco sordo del oído derecho, era zurdo (según algunos testimonios) y además, tenía un tartamudeo congénito, que por cierto, sólo superaba cuando se relacionaba con sus jóvenes amigas de las que nos ocuparemos más adelante.

3.4. El matemático y el lógico simbólico: Dodgson-Carroll

¿Sabes hacer una división? Divide un pan por un cuchillo... ¿Qué contestas a eso?

Alicia a Través del Espejo

Como hemos señalado en el capítulo anterior, Carroll comenzó a destacar en matemáticas, en la Richmond School y se graduó en Oxford con sobresaliente en matemáticas. También recibió su licenciatura en Letras y en 1855, fue nombrado profesor de matemáticas en el college de Christ Church, donde impartiría esta materia hasta 1881. En mayo de 1855 escribió en su diario: “He comenzado a preparar un plan de enseñanza sistemática de la primera parte de la geometría algebraica -cosa que

¹⁰⁸ Idem: op. cit., pag. 64.

nadie parece haber intentado hasta ahora-, pero las dificultades son tales que no estoy satisfecho del resultado”¹⁰⁹.

Se dice de él que como profesor de matemáticas sus clases eran bastante grises y aburridas. A él mismo le resultó “Una ingrata tarea de incitar el aprendizaje a hombres mal dispuestos que no saben apreciar el conocimiento”¹¹⁰. Pese a ello, se ocupaba de manera eficiente de sus alumnos y el horario que tenía de clases le dejaba tiempo para dedicarse a sus múltiples actividades creativas.

Charles Lutwidge Dodgson publicó unos treinta libros y folletos sobre álgebra, geometría y matemáticas puras. “En 1858 se publicó sin su firma, “El Quinto Libro de Euclides Probado por el Álgebra”. A partir de 1860 apareció con el nombre de Charles L. Dodgson, “Un Manual de Geometría Plana Algebraica”. Fue a partir de este año cuando comenzó su verdadera carrera pública como matemático. Apareció, “Notas sobre los Dos Primeros Libros de Euclides”, que estaban dirigidas especialmente a los estudiantes que preparaban sus exámenes finales. “Las Fórmulas de Trigonometría Plana” en 1861, que se caracteriaban por la invención de símbolos para designar senos y cosenos; también en 1863 se publicó una compilación de las proposiciones contenidas en los dos primeros libros de Euclides; en 1864, una “Guía del Estudiante de Matemáticas”; en 1866, un tratado sobre la “Condensación de los Determinantes”. La obra más relevante fue en 1879 sobre “Euclides y Sus Rivales Modernos”; en 1882 una nueva edición de los dos primeros libros de Euclides. En 1885 vio la luz un suplemento a “Euclides y Sus Rivales Modernos”, al mismo tiempo que imprimió una segunda edición. A partir de esta fecha, la lógica suplantarán a las matemáticas en la producción no

¹⁰⁹ GATTÉGNO, Jean: *Lewis Carroll*: op. cit., pag, 207.

¹¹⁰ Catálogo: *Presentación de la Exposición en el Centenario de la Muerte de Lewis Carroll*: op. cit., pag, 3.

literaria de Carroll, a pesar de la publicación en 1888, de “Curiosa Matemática”, primera parte -consagrada a una defensa del “Postulado de Euclides” sobre las paralelas, contra los partidarios de la cuadratura del círculo- y de “Curiosa Matemática”, segunda parte, en 1893”¹¹¹ (Cattègno).

Hombre de ciencia y de docencia, puso sus conocimientos de matemático al servicio de la pedagogía redactando glosarios y libros de ejercicios, de una manera humorística sirviéndose de un lenguaje que no sólo llegaba a los especialistas; tenemos el ejemplo de “Euclides y Sus Rivales Modernos”, donde describe un proceso en los infiernos en el que Minos y Radamantes juzgan a los antieuclidianos y, de una forma dramática, son enviados por Carroll al infierno de las matemáticas. De esta forma se expresó en el prólogo con un epígrafe en latín: *Ridentem dicere verum qui verat?* (¿Acaso está prohibido decir la verdad con risas?).

“Si [este libro] se presenta en forma de obras de teatro es, en parte, porque esta forma me parece más apta para exponer de manera alternada los argumentos de los dos bandos existentes. Pero es también para que yo me sienta libre de tratar este tema en un estilo más ligero que el que exige un ensayo, y para que, de este modo, los lectores no científicos se fastidien menos y lo encuentren más aceptable. En ciertos aspectos este libro es un experimento que amenaza fracasar: quiero decir que no he creído necesario mantener de principio a fin el estilo solemne que adoptan generalmente los escritores científicos y que se ha llegado a considerar inseparable de la enseñanza científica. Esta ley inmemorial no me ha parecido nunca particularmente razonable: es verdad que existen temas que por esencia son demasiado serios para permitir la ligereza a

¹¹¹GATTÈGNO, Jean: op. cit., pag. 207-208.

quien los trata, pero yo no colocaría la geometría entre ellos [...] Amigos bien intencionados me han advertido del destino que me espera: han predicho que, al abandonar de esta manera la dignidad propia del escritor científico, me enajenaré la simpatía de todos los verdaderos lectores científicos, para quienes este libro no será más que *un simple jeu d'esprit* y que no buscarán en él ningún argumento serio. Pero hay que tener en cuenta que si un Escila me acecha, también me amenaza un Caribdis y que, por temor a que se me lea como un bromista, corro el riesgo de no ser leído para nada. Para defender la noble causa de la que soy devoto, la justificación de la obra maestra de Euclides, estoy dispuesto a correr algunos riesgos y prefiero, con mucho, ver que el comprador de mi libro lo lea en realidad, aunque sea sonriendo, que verlo, profundamente convencido de la seriedad de mi propósito, ponerlo en el estante sin siquiera haberlo abierto”¹¹².

También, en este período aportó versos, parodias y piezas cómicas a las revistas populares del momento, además de escribir la famosa obra de “Alicia en el País de la Maravillas” de la que nos ocuparemos en próximos capítulos. Con respecto a este apartado de su vida Cohen escribe: “Es asombroso que hiciera tanto y sin embargo se entregase a una activa vida social, pues durante la década de los sesenta Charles fue un verdadero trotacalles. Aunque enraizado en Oxford durante un período de tiempo, pasaba fuera la mayor parte de sus vacaciones, en Croft y en Londres. Necesitaba alimentar constantemente su hambre de teatro y de arte”¹¹³.

¹¹² CATTÉGNO: Jean: op. cit., pag, 209 -210.

¹¹³ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 319.

Debemos destacar que para Carroll el teatro representó una gran pasión a lo largo de su vida y como hemos descrito en anteriores capítulos, ya desde su infancia inventaba toda clase de juegos y organizaba espectáculos dramáticos para toda la familia. Esa capacidad inventiva, no sólo la literaria sino también la mecánica o la lúdica, no le abandonará jamás, e incluso, se la atribuirá él mismo en términos caricaturescos, a algunos de sus seres de ficción.

El teatro era para Carroll comunicación y también un medio educativo, pues consideraba que este tipo de género era muy apropiado para el aprendizaje. De hecho, asistía a él en la compañía de niñas. Con el paso del tiempo, utilizó esta modalidad para defender los valores morales y el debido respeto a la religión. En 1882 dirigió una circular a sus amigos expresándolo de la siguiente manera:

“El teatro como lo puede figurar cualquier aficionado, disfruta de una influencia incalculable sobre la sociedad; me parece que cualquier esfuerzo que permita purificarlo y ennoblecer sus objetivos merece el apoyo moral de las más altas autoridades y el apoyo material de las personas de fortuna. Pero también pueden aportar su contribución quienes no son célebres ni ricos...”¹¹⁴.

Por tanto, no es sorprendente que en 1880 y con el seudónimo, Lewis Carroll, apareciesen en un periódico para señoras, los textos que se convertirían en “Un Cuento Enredado” estructurado en diez pequeños relatos autónomos, pero vinculados entre sí, que se publicaron en 1855. Entre la ficción y las matemáticas, las palabras que eran ciencia se

¹¹⁴ Idem: op. cit., pag. 361.

convirtieron en juego utilizando las proyecciones de la linterna mágica a la manera de un teatro de títeres.

“La intención del autor fue introducir en cada nudo (como el medicamento que con tanta habilidad como poco éxito intentamos disimular en la mermelada) uno o varios problemas matemáticos, de aritmética, de álgebra o de geometría, según el caso, con la esperanza de divertir y quizá de instruir a las bonitas lectoras de esta revista”¹¹⁵.

Carroll integró las matemáticas en su vida cotidiana pero según Gattègno, aunque estuviera muy compenetrado con ellas, nunca le rindió el menor culto y además, -añade-, “dentro de su proceso intelectual, le corresponde un lugar menor que a la lógica”¹¹⁶.

Las obras de matemáticas las firmaba Charles L. Dodgson, las obras de imaginación y los libros de lógica los firmaba como Lewis Carroll. Invertió el orden de sus nombres, Lutwidge Charles, y los tradujo al latín con el resultado de Ludovico Carolus, dándole posteriormente las formas inglesas más afines, que son las conocidas de Lewis Carroll.

A partir de entonces y como escribe Santiago Rodríguez Santerbás, “Charles Lutwidge Dodgson y Lewis Carroll convertirán, como el doctor Jekyll y mister Hyde, en un solo organismo biológico, pero ejercerán funciones dispares, derivadas de sus respectivas actitudes vitales: el reverendo Dodgson se resignará a envejecer entre los muros del Christ Church; Carroll se negará instintivamente a perder los ambiguos privilegios de la infancia”¹¹⁷.

¹¹⁵ Idem: op. cit., pag, 211.

¹¹⁶ GATTÈGNO: Jean: op. cit., pag, 218.

¹¹⁷ RODRÍGUEZ, SANTERBÁS, Santiago: “*Lewis Carroll: Espejo Deformante de la Inglaterra Victoriana*”. Madrid: Revista Clij, año 3, nº 22, noviembre, 1990, pag, 13.

La lógica estudia la forma del razonamiento, es una disciplina que por medio de reglas y técnicas determina si un argumento es válido. El cuento creado por Carroll responde no sólo al “nonsense” o falta de sentido, sino también, a un juego matemático de muchas interpretaciones.

“Lo que las obras lógicas de Carroll muestran es la contradicción entre la exposición rigurosa de una ciencia que es la ciencia del sentido, y la filtración, desde lo subterráneo hasta la superficie, de la corriente del sinsentido. La lógica de Carroll muestra por lo menos dos cosas: que la lógica, obedecida hasta sus últimas consecuencias, lleva a la locura; y que la trasgresión de los principios lógicos constituye una purificación, una cura de sueño. Lógica masturbada por una parte, y violación de la lógica, por otra. Nos sugiere dos ejemplos de la primera acepción, con los diálogos que entabla Alicia con el Caballero Blanco en “A través del Espejo”, y nos invita a reparar en “la aplicación inexorable del principio lógico de tercio excluso”¹¹⁸ (Alfredo Deaño).

“Permítame –dijo el Caballero con tono de ansiedad- que le cante una canción”

“¿Es muy larga?” –preguntó Alicia, que había tenido un día poéticamente muy cargado.

“Es larga –dijo el Caballero-, pero es muy, muy hermosa. Todo el que me la oye cantar, o bien prorrumpe en llanto, o bien...”

“¿O bien qué?” –dijo Alicia al ver que el Caballero se había callado de repente.

“O bien no prorrumpe”.

¹¹⁸ CARROLL, Lewis: *El Juego de la Lógica y Otros Escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pag, 15. Prólogo de Alfredo Deaño, 1971.

Sin embargo, -prosigue-, “el Caballero Blanco se entrega de inmediato a una enloquecida jerarquización de lenguajes. La distinción entre lenguaje y metalenguaje aparece ya en la obra de Carroll llevada hasta el delirio”.

“El nombre de la canción se llama ‘*Haddocks’ Eyes*’”.

“Así que es el nombre de la canción, ¿no?” –preguntó Alicia que comenzaba a sentirse interesada.

“No. Veo que no me entiende. Así es como se llama el nombre. El nombre en realidad es ‘*The Aged Aged Man*’ “.

“Entonces lo que tendría que haber dicho –dijo Alicia corrigiéndose- es que así es como se llama la canción, ¿no?”.

“¡No! ¡Es algo totalmente distinto! La canción se llama ‘*Ways and Means*’: pero eso es sólo lo que se llama”.

“Bien. Entonces, ¿Cuál es la canción?” –preguntó Alicia, que a estas alturas se hallaba ya sumida en completa perplejidad.

“A eso iba –dijo el Caballero-, En realidad la canción es ‘*A-sitting On a Gate*’”¹¹⁹.

Para llegar a lo ilógico, hay que partir de la lógica. Que Carroll escribiera historias “ilógicas” o absurdas, creemos que fue una necesidad porque sólo un lógico puede llegar a ser “ilógico”. Recreó algunos de los aspectos más dolorosos de la vida con exquisitos juegos basados en las reglas de la lógica, como la pérdida de la juventud, el miedo a la muerte o la angustia existencial. Percibió el mundo de una manera inocente, infantil, para poner en evidencia lo absurdo e incoherente de la vida de los

¹¹⁹ Idem: pag. 15-16.

adultos. Alicia descubre que el mundo de los adultos está poblado por locos.

Carroll, escriben Jordi Quintana e Imma Bo, a propósito del centenario de su muerte, “envuelve a Alicia en situaciones lógicas, absurdamente lógicas, en la lógica del absurdo, o en falaces paradojas. “...Aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tu también”, dijo el Gato de Cheshire. ¿Pero cómo puede un loco reconocer su locura? -Prosiguen-, lo lógico es que dijera que está cuerdo, pero como dice que está loco... ¡Tiene toda la razón! ¡Está cuerdo! ¿Está cuerdo? ¿Un cuerdo es un universal de locos?

“-Para empezar -dijo el Gato-, los perros no están locos, ¿verdad?

-Supongo que no -dijo Alicia.

-Pues bien, entonces -continuó el Gato-, ya sabes que un perro gruñe cuando se enfada, y meneas su cola cuando estás contento. Pues yo gruño cuando estoy contento y muevo la cola cuando estoy enfadado. Luego: estoy loco”.

Argumentan que, “en lugar de concluir con “estoy loco”, podría concluir con “no soy un perro”. Es la lógica del Gato de Cheshire, de la Liebre de Marzo y del Sombrero Loco”.

“-Toma un poco más de té, querida -le dijo la Liebre de Marzo.

-Pero si aún no he tomado nada -replicó Alicia ofendida-, por lo tanto no puedo tomar más.

-Querrás decir es que no puedes tomar menos -dijo el Sombrero-, es muy fácil tomar más que nada”.

Lógico, ¿no?, Concluyen. “La fascinación por la aventuras de Alicia no sólo se debe a los motivos citados, ni a los recursos utilizados por Carroll, sino que trasciende todos los análisis, tanto los realizados a través del espejo como los realizados en la profundidad del espacio de la madriguera de la lingüística y la lógica”¹²⁰.

Para Marina Warner, novelista y ensayista de historia, mitología y arte, “Carroll transformó el material más cercano de sus propias experiencias en alegres escenas capaces de divertir en cualquier cultura. Y si pudo hacerlo fue debido a su arraigo en otra estructura mucho más fundamental, si bien abstracta: las matemáticas y la lógica formal. Jugando continuamente con las reglas del propio lenguaje, y llamando constantemente la atención sobre su ruptura, Lewis Carroll logró que sus fantasías se constituyeran en una burla metafísica del propio significado: el estimulante y liberador disparate”¹²¹.

Acató la vida que le impusieron y por eso descargó sus tensiones en el mundo de los sueños. “Aceptaba la lógica -cosa bastante lógica- y por eso trataba de hacerla inteligible y agradable. Eso dice. Pero lo que sus escritos lógicos muestran es otra cosa: la representación de sus neurosis, la escenificación de la tensión entre puritanismo y desenfreno a que su vida estuvo sometida”¹²².

¹²⁰ QUINTANA, Jordi y BO, Imma: “*Sentido y Lógica*”. Barcelona: Revista de Literatura, Quimera, número 175, diciembre 1998, pag, 43.

¹²¹ WARNER, Marina: “*El Disparate es Rebelión: el Juego de Niños de Lewis Carroll*”. Madrid: Impresiones, Revista British Council, 1998, pag, 21.

¹²² CARROLL, Lewis: op. cit., pag, 18. Prólogo de Alfredo Deaño.

“El sinsentido en Lewis Carroll -escribe André Breton- “extrae su importancia del hecho de que constituye para él la solución vital de una profunda contradicción entre la aceptación de la fe y el ejercicio de la razón, por una parte. Por otro lado, entre una aguda conciencia poética y los rigurosos deberes profesionales. La particularidad de esta solución subjetiva es el doblarse en una solución objetiva, precisamente de orden poético: el espíritu, ante cualquier clase de dificultad puede encontrar una salida ideal en el absurdo”¹²³.

La niña Irene Barnes, actriz de quince años, pasó una semana con Lewis Carroll junto al mar y escribió años después: “lo recuerdo ahora como un hombre muy delgado, alto, de rostro fresco y juvenil, con el cabello blanco y un aire de extremada pulcritud... Su gran placer -mientras la gente gozaba en el jardín y la luna brillaba en el mar- era enseñarme su juego de lógica”¹²⁴.

De la misma manera que con los tratados de matemáticas que publicó, las intenciones que tenía Carroll al escribir sobre lógica, eran pedagógico-recreativas. En este aspecto, no hay novedad en lo que expone, pero si claridad en lo expuesto. De hecho, lo expresó en la introducción para estudiantes que escribió en el libro titulado “El Juego de la Lógica”, el 21 de febrero de 1896 y que a continuación se reproduce:

“Al estudiante que experimente un deseo serio de comprobar si este librito le proporciona o no le proporciona los materiales para una muy interesante recreación intelectual, se le exhorta encarecidamente a que observe las siguientes normas:

¹²³ Idem: op. cit., pag, 11.

¹²⁴ Idem: pag, 18.

Empezar por el principio, sin permitirse satisfacer una curiosidad ociosa chapoteando en el libro aquí y allá. Esto le llevaría verosímilmente a dejarlo de un lado con el siguiente comentario: “¡Es demasiado duro para mí!”, desperdiciando así la oportunidad de enriquecer su acervo de delicias intelectuales. [...] No empiece ningún nuevo capítulo o sección hasta tanto no esté cierto de que ha entendido usted completamente todo lo anterior y no haya resuelto correctamente la mayoría, si no todos los ejemplos que se han puesto. [...]

Cuando llegue a algún pasaje que no entienda léalo de nuevo; si todavía no lo entiende, léalo de nuevo. Si fracasa incluso después de tres lecturas, habrá que pensar que su cerebro se encuentra un poco cansado. En ese caso, deje el libro, dedíquese a otras ocupaciones y al día siguiente, cuando vuelva a él fresco, verá probablemente que se trata de algo completamente fácil.

Si es posible, provéase de algún amigo genial que le acompañe en la lectura del libro y en la discusión de las dificultades. Discutir es un maravilloso modo de allanar los obstáculos. Yo, cuando me topo -en lógica o en cualquier otro terreno difícil- con algo que me sume en total perplejidad, encuentro que es un plan excelente comentarlo en voz alta incluso cuando estoy completamente solo. ¡Se puede uno explicar tan claramente las cosas a sí mismo! Y además, como usted sabe, ¡es uno tan paciente consigo mismo! ¡Uno nunca se irrita con la propia estupidez!

[...] Yo mismo he enseñado la mayoría de mis temas, *viva voce*, a muchos niños, y me he encontrado con que tomaban un auténtico e inteligente interés en el asunto. A aquellos que hayan logrado dominar la parte I y que empiezan, como Oliver, “a pedir más”, espero proporcionarles, en la parte II, algunas nueces tolerablemente duras que cascar, nueces que

requerirán el empleo de todos los cascanueces de que dispongan. La recreación intelectual es algo que todos necesitamos para nuestra salud mental; y es indudable que se puede lograr un gran goce saludable con juegos como el del chaquete, el del ajedrez, o el nuevo juego “Halma”. Pero, al fin y al cabo, cuando usted ya ha llegado a dominar cualquiera de estos juegos, no obtiene de ello ningún resultado que pueda mostrar. Usted disfruta del juego y de la victoria, no lo dude, pero no entra en posesión de ningún resultado que pueda atesorar y del que pueda sacar provecho efectivo. Y, en el entretanto, ha dejado usted sin explorar una mina perfecta de salud.

Domine usted la maquinaria de la lógica simbólica -prosigue-, y tendrá siempre a mano una ocupación intelectual que absorberá su interés y que será de una efectiva utilidad en cualquier tema del que pueda ocuparse. Ello le proporcionará la claridad de pensamiento y la habilidad para encontrar el camino en medio de la confusión, el hábito de disponer sus ideas de una forma metódica y ordenada y -lo cual vale más que todo eso- el poder de detectar falacias y despedazar los argumentos insustancialmente ilógicos que encontrará de continuo en los libros, en los periódicos, en los discursos e incluso en los sermones, y que con tanta facilidad engañan a los que nunca se han tomado la molestia de aprender este arte fascinante. Inténtelo. Es lo único que le pido”¹²⁵.

“Si fuese así, podría ser, y si así fuera, sería: pero como no es, no es. Eso es lógica”, escribió Lewis Carroll. El excelente Dodgson/Carroll, predecesor de paradojas y juegos de lenguaje, nos despierta de la falsa certidumbre de las verdades definitivas, y nos muestra un inquietante y amplio universo en el que todos los sentidos son posibles. “Ten la

¹²⁵ CARROLL, Lewis: *El Juego de la Lógica*. op. cit., pag. 27-30.

seguridad de que llegarás, si andas lo bastante”, le dice el Gato de Cheshire a Alicia. “la ciencia no puede decirnos a dónde ir, pero después de tomada esta decisión en otro terreno, sí puede decirnos la mejor manera de llegar”, escribe John Kemeny¹²⁶.

3.5. Christ Church: el Reverendo, el Deán y sus hijas

Estoy cada vez más convencido que los cristianos tienen muchas formas de considerar su religión, y cada vez estoy menos seguro de que mis concepciones sean las justas y de que todas las demás sean falsas.

Charles Lutwidge Dodgson

Cuando Carroll obtuvo el puesto de *lecturer de matemáticas*, uno de los requisitos que debía aceptar, era ordenarse diácono de la iglesia de Inglaterra. Por aquél entonces, Oxford era uno de los centros del poder de la iglesia, que se mantuvo fiel a la tradición, tras la reforma del Parlamento en 1832. Hasta 1870 no pudo matricularse nadie en Oxford, que no fuera miembro de la iglesia y no jurase respetar los treinta y nueve artículos de fe revisados en 1571.

Si nos remontamos al ámbito familiar el bisabuelo de Carroll, Christopher Dodgson, fue sacerdote de la iglesia anglicana en Yorkshire y llegó a ser obispo. El padre de Carroll también recibió este sacramento y no es extraño que, para su hijo, fuera un camino normal a seguir, dada la admiración y el respeto que sentía hacia su progenitor.

¹²⁶ GARDNER, Martin : *Alicia Anotada*. Madrid: Akal Ediciones, 1999, pag, 86.

De todas las influencias en la fe que recibió Dodgson, fue de vital importancia la de los teólogos de corte liberal, Samuel Taylor Coleridge y Frederick Denison Maurice, que buscaron una nueva interpretación dentro de los límites del cristianismo. Se basaban, entre otras premisas, en la creencia de que Dios se revelaba a los seres humanos, a través de ellos mismos, y que habían sido creados para conocerlo y sentirlo. Cada individuo debía encontrar su propia verdad y descubrir en su interior el destello de inspiración divina.

El reverendo Dodgson siempre se mostró a favor del progreso y de cualquier avance técnico. Sus creencias religiosas y la manera de llevarlas a la práctica, nos demuestran que era un religioso atípico, ya que por mostrar un ejemplo, no concebía la idea del castigo eterno del infierno. Además, la vida puritana implicaba la renuncia al teatro y éste fue un pasatiempo que jamás dejaría de frecuentar. “No estaba dispuesto a vivir la vida de rigor casi puritano que entonces se consideraba indispensable en un clérigo, y se daba cuenta de que las dificultades de elocución que padecía perjudicarían gravemente el ejercicio de sus funciones eclesiásticas”¹²⁷, escribió su sobrino Coollingwood.

También hace referencia a que: “Este trámite [ordenarse] no sólo era necesario si quería conservar su puesto [en Christ Church], sino que, además, él mismo sentía que la ordenación le daría una autoridad mayor ante sus estudiantes e incrementaría, en consecuencia, sus posibilidades de hacer el bien. Concluye Coollingwood que: “discutió esta cuestión con el reverendo Pusey y el reverendo Liddon. Este último [el amigo con el que hizo su viaje a Rusia] declaró que, en su opinión, un diácono podía abstenerse legítimamente de todo ministerio parroquial, si se consideraba

¹²⁷ GATTÈGNO, Jean: op. cit., pag. 320.

inepto para él”¹²⁸. El 22 de diciembre de 1861 fue ordenado diácono; sin embargo, Carroll no quiso optar al sacerdocio, por las razones que escribió en su diario el 21 de octubre de 1862 y que a continuación se reproducen:

“Visité al deán (Liddell) para preguntarle si estaba obligado de alguna manera a hacerme ordenar sacerdote (pues me considero un profesor laico). Él piensa que al recibir el diaconato me convertí en clérigo y que me corresponden las mismas obligaciones que a un profesor clérigo, a saber, ser ordenado sacerdote en los cuatro años siguientes a mi M. A., y que, en vista de que eso me resulta evidentemente imposible, he perdido sin duda mis derechos al puesto que ocupó, por lo que, en todo caso, debo ser ordenado sacerdote lo antes posible. Hice notar mi desacuerdo con esta opinión, y él habló de llevar el asunto al Consejo Directivo del colegio. [... El deán ha decidido no consultar al Consejo y declara que no hará nada sobre el asunto, de modo que me considero libre de ser ordenado como sacerdote”¹²⁹.

Esta decisión no debió resultarle fácil según los testimonios aportados por Morton N. Cohen: “diariamente se enfrentaba a su frustración, que era humillante e inflexible. Creía no haber triunfado a los ojos de su padre; y nunca se casó para continuar la estirpe, como su padre esperaba. Sabía también que su padre nunca podría aprobar su abandono de los dogmas y la disciplina de la Iglesia Alta. Su fracaso como hijo se combinó con su incapacidad para adaptarse a un patrón social acreditado. Sus deseos y su patente preferencia por la compañía y el cariño de las niñas destruyó cualquier posibilidad que pudiera haber tenido de ocupar un sitio en pie de

¹²⁸ Idem: pag. 321.

¹²⁹ Idem: pag. 322.

igualdad con hombres y mujeres. En lugar de eso, se convirtió en una excepción, un excéntrico, sometido a cuchicheos y bromas”¹³⁰.

“La fe de Carroll era demasiado exigente para permitirle las medias tintas y las mentiras, aunque fueran de omisión. Y de esto resultó una situación híbrida que le permitió, de alguna manera, hacerse de una situación ideal: entreabrió la puerta del sacerdocio y pudo, por lo tanto, hablar como eclesiástico, pero no fue más allá del umbral, para poder salvaguardar su libertad de acción”¹³¹.

Algunos biógrafos califican a Dodgson como el estirado miembro de la Universidad de Oxford, pedante, conservador, clérigo de la Iglesia Anglicana y deslucido profesor de matemáticas; otros, optan por el Carroll ágil, alegre, despreocupado, afable, divertido, inventor de relatos, juegos, chistes, acertijos y sorpresas. Sin duda, hay un Carroll simbólico que hace las delicias de los rastreadores psicoanalíticos; un Carroll matemático y lúdico; y un Carroll transformador del orden. Otros, han intentado indagar en la vida interior y los misterios que envuelven la personalidad de este erudito que, como escribe Hugh Haughton, “en prácticamente ninguna de las obras que se conservan de Carroll-Dodgson puede encontrarse la huella de la experiencia normal subjetiva, en primera persona. Ni siquiera en sus cartas y diarios, donde podíamos esperar hallarla”¹³².

¹³⁰ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 634.

¹³¹ GATTÉGNO, Jean: op. cit., pag, 323.

¹³² HAUGHTON, Hugh: “*El Culto del Caballero Blanco a las Niñas Pequeñas*”. Londres: Times (suplemento literario), agosto, 1997, pag, 23.

Asimismo, no podemos obviar a los que se han lucrado sobre su atracción por las niñas. Nosotros no queremos entrar en estas especulaciones, justificadas muy claramente por Jaime de Ojeda, en el prólogo escrito a propósito de “Alicia en el País de las Maravillas”:

“Mucho se ha especulado sobre la fascinación de Carroll por la infancia, y en especial por las niñas. Ciertamente había en ello de poco usual; pero mejor habría sido que estos “estudiosos” se hubiesen tentado las ropas antes de cometer la temeridad de introducirse en la vida privada de las personas, pues no existe fundamento alguno que justifique las ridículas interpretaciones psicoanalíticas que se han hecho del pobre reverendo sin más datos que una composición literaria y un espíritu amable y desgraciado. Menos aún se justifican las conclusiones exageradas de aquellos que no se contentan más que con blancos y negros en su apócrifa descripción de caracteres. Su amor por Alice Liddell, la niña que más amó entre todas las que conoció, fue completamente normal y sencillo; y lo mismo hay que decir de todas las demás relaciones infantiles. Prueba de ello es que éstas nunca llamaron la atención de los padres de aquellas, sino al contrario. El mundo del alma es complejo e imprevisible, y la vida nos obliga a atravesar circunstancias no menos complejas e ingobernables. Cada uno procura encontrar su propio camino, en esa dicotomía laberíntica del propio ser y de la vida. Quien no ama no lo encuentra, hundiéndose en la ciénaga de su propio egoísmo y del desequilibrio anímico que éste motiva. Son los que no logran encontrar este equilibrio amante, los únicos que merecen ser clasificados en el campo de la “anormalidad” -y seguro que en él entrarán no pocos de los que se han dedicado a hacer juicios temerarios sobre Carroll-, y no aquellos que lo han obtenido, aunque sea en una dirección poco usual. Todo indica en la vida de Carroll un alma original, poco ordinaria; pero no

desprovista de madurez y de equilibrio. Respétese lo primero: apréciese lo segundo”¹³³.

Al fin y al cabo, el reverendo Dodgson fue un infatigable buscador aceptando como loable la dicotomía Dodgson-Carroll. Su compleja personalidad debido en parte a que era un hombre adelantado a su tiempo, le hacía luchar contra los prejuicios de una sociedad puritana y seguramente fuera una de las causas por las que sufrió muchas horas de insomnio. No obstante, aprendió a aceptar sus sentimientos y a dominar sus debilidades. Alguien, como aseveró Oscar Wilde sobre la figura del creador, “si era incapaz de contestar a sus propios problemas, sabía al menos plantearlos y... qué más puede pedírsele a un artista?”¹³⁴.

Asimismo, como muy acertadamente escribe Cohen: “al final, uno no solamente quiere decir “¡Muy bien”!, sino también felicitarle por transformar tan satisfactoriamente una vida que fácilmente podía haber estado a punto de tambalearse y hacerle caer en el abismo, en una vida provechosa, digna y creativa. Pues fue él, y sólo él, quien transformó ese precario joven de talento poco común y carácter escrupuloso en un hombre que hizo muchas contribuciones valiosas y eminentes a su época y a la posteridad, en resumen, que se convirtió a sí mismo en un escritor del que vale la pena ocuparse”¹³⁵.

¹³³ OJEDA, Jaime de: *Alicia en el País de las Maravillas*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pag. 23-24.

¹³⁴ NOGUERO, Joaquim: “Carroll, *Nuestro Contemporáneo*”. Barcelona: Revista Quimera, nº 175, pag. 38.

¹³⁵ COHEN, Morton, N.: op. cit., pag. 636.

Para entender su *alter ego* creador de dos clásicos de la literatura universal, “Alicia en el País de las Maravillas” y “A través del Espejo”, es preciso que nos remontemos a la historia y destaquemos la aparición en su vida de la familia Liddell. Henry George Liddell se incorporó a Oxford no sólo para hacerse cargo de la dirección del college, sino también como deán de la catedral del Christ Church. Era conocido como coautor de un diccionario griego, “Greek-English lexicon” (“Liddell and Scott”), y como un reformador.

Llegó acompañado por su esposa, Lorina Hannah y sus cuatro hijos: Harry, Edith, Lorina y Alice. “El deán inspiraba un temor respetuoso a la mayor parte de la gente. Detestaba la timidez, pese a que él mismo era tímido. La consecuencia de esto era una cierta altivez, que se podía soslayar fácilmente si se le hablaba de la manera más directamente. [...] Tenía magníficas relaciones con los miembros de su familia. No le temían por nada del mundo, aunque podía llegar a reprenderlos si cometían inexactitudes o pronunciaban palabras que él juzgaba necias. Era una familia de una belleza física completamente excepcional. El deán era uno de los más hermosos especímenes de belleza masculina que se pueden encontrar en una vida entera”¹³⁶.

Carroll tenía por costumbre adoptar el símbolo romano para los días que consideraba afortunados. Al poco tiempo de entablar conversación con Henry, hijo mayor de los Liddell, que contaba con ocho años de edad, se encontró con las tres niñas y escribió en su diario:

¹³⁶ GATTÉGNO, Jean: op. cit., pag. 185. (Testimonio de R.L. Green, contemporáneo suyo).

“Fui en la tarde, con Southey, hasta el pabellón del deán para intentar fotografiar la catedral; las dos tentativas resultaron fracasadas. Las tres pequeñas permanecieron casi todo el tiempo en el jardín y nos hicimos excelentes amigos: tratamos de agruparlas en el primer plano de la fotografía, pero eran demasiado impacientes para mantener la pose. Señalo este día con una “piedra blanca”¹³⁷. De esta manera, comenzó su relación con las hijas del deán y especialmente con Alice, la más pequeña de las hermanas que tenía cuatro años de edad y la que años más tarde, le impulsaría a escribir “Alice’s Adventures in Wonderland” (“Alicia en el País de las Maravillas”).

¹³⁷ Idem: pag. 186.

3.6. El literario y Las dos Alicias

Cuando yo uso una palabra -dijo Humpty Dumpty, en tono algo despectivo-, esa palabra significa exactamente lo que yo decido que signifique... ni más ni menos. -El asunto es -dijo Alicia-, si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas distintas. -El asunto es replicó Humpty Dumpty- quién es el maestro aquí...Eso es todo.

Alicia a través del Espejo

Dodgson entabló amistad con las hijas del deán al poco tiempo de instalarse la familia Liddell en el Chirst Church y los visitaba asiduamente. El 4 de julio de 1862, las hermanas Liddell, el reverendo Robinson Duckworth (miembro del consejo rector del Trinity College de Oxford, después canónigo de Westminster), y Lewis Carroll, salieron de excursión en barca por el río Támesis. De ésta manera nació el cuento de “Las Aventuras Subterráneas de Alicia” (“Alice’s Adventures Under Ground”), narrado por el reverendo primero, oralmente, para convertirse posteriormente en “Alicia en el País de las Maravillas” por expresa insistencia de:

[...] “Ni la más lista ni la menos espabilada, sino una que brilla con luz propia. Una que le increpa con sus ávidos ojos infantiles para que brote de él toda la fantasía, todo un mundo imaginario que había permanecido dormido hasta su llegada. Alice Liddell tiene un don y Carroll quiere aprovecharse de él. [...] Cuando la fuerza que la pequeña hija del deán había desatado en el reverendo salió para salpicar la insulsa vida

victoriana”¹³⁸. Su timidez y tartamudeo habían desaparecido en aquella mágica tarde y anotaba ese día en su diario: “seguido el río Godstow con las tres pequeñas Liddell; tomamos el té en la orilla y no regresamos a Christ Church hasta las ocho y media”¹³⁹. Años más tarde escribiría: “¡Cuántas veces habíamos remado juntos, las tres niñas y yo, sobre esas ondas apacibles, mientras yo improvisaba un cuento de hadas en su honor! [...] Pero jamás redacté ninguno de esos cuentos; vivían y morían como efímeras; cada uno duraba lo que una tarde dorada, hasta que un día por azar una de mis pequeñas auditoras me pidió que le escribiera el cuento. -Han pasado muchos años, pero ahora que escribo estas líneas recuerdo con toda claridad cómo, al buscar desesperadamente un tema fantástico original, comencé por lanzar a mi heroína al fondo de una madriguera de conejo, sin tener la menor idea de lo que sucedería después...”¹⁴⁰.

Por su parte, Alicia escribió dos veces su recuerdo de aquella tarde. “La mayoría de los cuentos nos los contó el señor Dodgson durante nuestras expediciones en barca a Nuneham o a Godstow, cerca de Oxford. Mi hermana mayor, hoy señora Skene, era “prima. Yo era “secunda”, y “Tertia”, mi hermana Edith. Creo que el principio de Alicia lo contó una tarde de verano en el que el sol quemaba tanto que tuvimos que desembarcar en los prados junto al río, abandonando la barca para buscar refugio en el único trocito de sombra que encontramos, al pie de un almiar recién hecho. Aquí surgió de las tres la sempiterna petición de “cuéntenos un cuento”; y así empezó el delicioso cuento. A veces, para hacernos rabiar -y quizá porque estaba verdaderamente cansado-, el señor Dodgson terminaba de repente, diciendo: “y colorín, colorado, hasta

¹³⁸ MANZANO ESPINOSA, Cristina: *Realidad y Ficción en los Relatos sobre Alicia, Peter Pan y el Principito. Los Autores, las Obras y las Adaptaciones Audiovisuales*. Madrid: U.C.M. Facultad de Ciencias de la Información, 1996, pag., 50.

¹³⁹ CARROLL, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona: Editorial Óptima, 2000, pag, 15 (Prólogo).

¹⁴⁰ GATTÉGNO, Jean: op. cit., pag, 34.

la próxima vez”. ¡Ah, ya es la próxima vez!”, exclamábamos las tres; y tras insistirle un poco, lo reanudaba nuevamente. Otras veces, a lo mejor empezaba el cuento en la barca; y el señor Dodgson, en medio de su emocionante aventura, fingía quedarse dormido para consternación nuestra”¹⁴¹.

Carril Hargreaves, hijo de Alice Liddell, en un artículo que publicó en julio de 1932 en el “Cornhill Magazine” hizo referencia a las palabras de su madre: “casi la totalidad de Alice’s Adventures Underground nos la contó aquella calurosa tarde de verano, con la ardiente calma temblando por encima del prado donde había desembarcado el grupo para protegerse un rato en la sombra que formaba los montones de heno cercanos a Godstow. Creo que los cuentos que nos contó aquella tarde fueron mejores de lo normal, porque guardo un recuerdo muy claro de la excursión, y además recuerdo que al día siguiente empecé a insistirle que me escribiese el cuento, cosa que nunca había hecho yo anteriormente. Fue mi “venga, venga” y mi pesadez lo que, después de decir que lo pensaría, le movió a hacer la vacilante promesa que le obligó a escribirlo”¹⁴².

En este escenario se produjo el nacimiento que innovaría la literatura infantil en el mundo anglosajón. Robinson Duckworth, escribió con más pormenores el paseo en barca: “yo remaba atrás y él estaba en la proa, durante ese famoso viaje a Glodstow, en las vacaciones de verano, en el que tuvimos de pasajeras a las señoritas Liddell. La historia, de hecho, fue inventada y contada por encima de mi hombro para complacer a Alice Liddell, que dirigía nuestra pequeña canoa. Recuerdo que volví la cabeza y dije: “¿Dodgson, estás improvisando esta aventura?, y él me respondió:

¹⁴¹ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 22

¹⁴² Idem.

“Sí, la invento conforme la voy contando”. Recuerdo también con mucha claridad que, cuando llevamos a las niñas de vuelta a su casa, Alice dijo, al darnos las buenas noches: “Oh, señor Dodgson, me gustaría mucho que escribiera para mí las aventuras de Alicia”. Él respondió que lo intentaría y me comentó que después había pasado casi toda la noche en vela, poniendo en el papel sus recuerdos de la fantasía que había amenizado nuestra tarde”¹⁴³.

Carroll afirmó que no recordaba otro motivo para escribir el cuento que el de complacer a una niña a la que quería. A la voz le puso letra y cumplió su palabra: compuso el manuscrito de “Las Aventuras de Alicia Bajo Tierra” (“Alice’s Adventures Underground”), encuadernado con tapas de cuero, caligrafiado e ilustrado con sus propios dibujos, y se lo envió a Alicia como regalo de navidad en 1864.

Animado por su amigo George Macdonald y su mujer, y por la persistencia del novelista Henry Kinsley que conoció el libro en casa de los Liddell, decidió dar a conocer el cuento y se puso en contacto con el editor Alexander Macmillan para que se lo publicase, produciéndolo el mismo Carroll. Pero sus dibujos eran demasiado estilizados o quizás demasiado atrevidos para la época y le propuso a un afamado ilustrador y caricaturista político llamado John Tenniel que se encargase de ilustrarlo. A pesar de los contratiempos que tuvieron, el cuento vio la luz con el título de “Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas”, en noviembre de 1865, rompiendo con la tradición didáctico-moralista tan habitual en los libros ingleses del momento.

¹⁴³ GATTÈGNO, Jean: op. cit., pag. 35.

La extensión era más del doble del original; el cuento del ratón sufrió numerosas transformaciones y apareció por primera vez el capítulo cerdo y pimienta, la merienda de locos, y la escena del juicio al final del libro, que pasó de ocupar dos páginas en el original a dos capítulos de veintiséis páginas. Asimismo, los recuerdos de escuela del Grifo y la Tortuga, están repletos de juegos de palabras.

Los primeros dos mil ejemplares se tuvieron que reeditar debido al malestar de Tenniel, por la impresión de sus dibujos y Carroll cargó con todas las pérdidas. Una vez resuelto esto, “Alicia en el País de las Maravillas” tuvo una acogida impresionante tanto por parte de los amigos de Carroll como por la crítica. “The Reader”, “The Press”, “The publisher’s Circular”, “The Bookseller”, “The Guardian”, destacaban alabanzas como: “magnífico tesoro artístico... un libro para tener en la estantería como antídoto contra los ataques de melancolía”; “sencillo y atractivo estilo”; “escrito de forma muy entretenida”; “una vez comenzado el cuento, cualquier niño desearía oír el resto de esta maravillosa narración”; “el más original y el más encantador de los doscientos niños que recibieron ese año”; “el disparate era tan elegante y tan lleno de humor que es poco probable que uno pueda evitar el tener que leerlo rápidamente”. Sin embargo, tan sólo “The Athenaeum” fue una excepción: “imaginamos que cualquier niño se sentirá más perplejo que encantado con esta historia acartonada, recargada”¹⁴⁴ .

El 24 de agosto de 1866, Carroll escribió a su editor una carta donde le decía que le rondaba la idea de escribir una especie de continuación de Alicia. En esta segunda parte, también basada en un hecho real, no será la protagonista Alice Liddell, sino Alicia Raikes a la que el reverendo

¹⁴⁴ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 172.

Dodgson conoció al poco después de regresar de un viaje a Rusia acompañado por su amigo, el doctor Liddon.

“Así que tú eres otra Alicia. A mí me encantan las Alicias. Poco después invitó a las niñas a que fueran con él hasta la casa de su tío, que estaba muy cerca, para enseñarles “algo muy intrigante”, como afirmó. Le dio a Alicia una naranja y le preguntó en qué mano la tenía. En mi derecha, contestó Alicia. En el ángulo de la casa había un gran espejo y le dijo: mira a la niña que está en el espejo y dime en que mano tiene la naranja. Alicia se puso delante del espejo y dijo: -en la mano izquierda-. Él se preguntó como podía explicar la anomalía. Alicia reflexionó un momento y dijo: suponiendo que me colocara al otro lado del espejo, ¿no seguiría estando la naranja en mi mano derecha?. Bien dicho, pequeña Alicia –dijo Carroll-: es la mejor respuesta que me han dado en la vida”¹⁴⁵.

En 1871, se publicó “Alicia a Través del Espejo” (“Through the Looking Glass”), también con dibujos de Tenniel. Una vez más, la crítica estaba a su favor. “The Athenaeum” estaba entusiasmada tanto con “Alicia” como “A través del Espejo”: “no nos enfrentamos aquí con un simple libro [...]. Sería difícil sobrestimar el valor de la provisión de campechana y saludable diversión acumulada para generaciones enteras de gente joven por el señor Lewis Carroll y el señor John Tenniel en ambos libros; “The Globe” declaró que, “escribir bien sin sentido, es tan difícil como escribir bien con sentido, pero debe ser más difícil, pues hay muy pocos que se hayan dedicado a ello con tanto éxito como el señor Carroll”.

“The Examiner” encontró la continuación “casi tan buena” como el original, pero “lo suficiente para deleitar a cualquier lector sensible de cualquier

¹⁴⁵ CARROLL, Lewis: *Alicia a Través del Espejo*. Barcelona: Edicomunicación, 1996, pag. 8. (Prólogo de Luis Maristany).

edad”. Alababa el “ingenio y el humor que todos los niños pueden apreciar y que los adultos deberían disfrutar a conciencia”; “The Illustrated London News” colmó de alabanzas tanto al libro como al autor. Juzgó la historia “tan rica en extravagancias humorísticas y fantasías, tan risible en sus raros incidentes, tan adorable por su agradable temple y su elegante estilo, como el maravilloso cuento de las primeras “Aventuras de Alicia Bajo Tierra”¹⁴⁶.

También, publicó en 1890 una versión para los más pequeños (de cero a cinco años) titulada, “The Nursery Alice”, (“Alicia para los pequeños”). Versión abreviada y simplificada de “Alice’s Adventures In Wonderland”, con ilustraciones en color hechas por Tenniel y que también tuvo problemas antes de llegar a las librerías, debido principalmente a la meticulosidad del autor.

Carroll se nutrió de lo fantástico e irreal y el niño escogido por él es inteligente e imaginativo, oprimido por los adultos, que decide infringir las normas y obtiene, como recompensa, una vida llena de emociones y aventuras. El humor es el recurso que se le ofrece a los infantes para vivir una realidad diferente. Carroll sabe que a los niños les gusta vagar por mundos fantásticos alejados de la realidad y de la lógica de los adultos.

Alicia participa activamente en sus sueños cerrando los ojos para que no terminen nunca. Vivirá junto a sus entrañables bestias humanizadas una aventura que se sale de los límites de la literatura infantil. “Alicia en el País de las Maravillas” y “A Través del Espejo”, está repleto de juegos de palabras y adivinanzas, símbolos y metáforas. Hay un conejo obsesionado con el paso del tiempo; un grifo místico, que nos revela que

¹⁴⁶ COHEN, Morton, N.: op. cit., pag. 174-175.

todo es ilusión; una oruga filosófica encima de una seta alucinógena; una falsa tortuga que antaño fue tortuga de verdad; un gato científico que no puede decir adónde ir pero sí cómo llegar; un sombrerero loco y una liebre de marzo que toman medias tazas de té. Habitantes fantásticos que viven en un país cuya reina de corazones juega al croquet usando flamencos como mazos y ordenando compulsivamente a los verdugos que corten las cabezas de los súbditos. El contrapunto carrolliano lo marca la melancólica estampa del Caballero Blanco, que escoltará a Alicia hasta la cuarta casilla, donde ella será símbolo de su entrada en la adolescencia, coronada Reina.

Lewis Carroll escribió a propósito de Alicia: “El porqué de este libro no puedo, ni debo, explicarlo con palabras. Aquellos para los que la mente infantil es un misterio, y que no perciben la divinidad en la sonrisa de un niño, interpretarán tales palabras en vano [...]. Ninguna acción... supongo... es desinteresada. Sin embargo, si uno es capaz de emplear todos sus poderes en una tarea de la que no puede esperar más recompensa que el agradecimiento susurrado por un niño pequeño o el etéreo tacto de sus labios puros, en algún momento tiene la sensación de acercarse a él”¹⁴⁷.

Los libros de Alicia se burlan de la tradición y Carroll la parodió de una manera brillante. Cuando murió Dodgson en 1898, el editor Macmillan había impreso más de 150.000 ejemplares de “Alicia en el País de las Maravillas” y 100.000 de “A través del Espejo”. Casi todas las biografías consultadas para la elaboración de este capítulo, coinciden en afirmar que los libros de Alicia no se han agotado nunca y han sido traducidos a unas setenta lenguas, así como al braille.

¹⁴⁷ Idem: op. cit., pag. 177.

Se han hecho adaptaciones teatrales, películas, parodias, estudios audiolingüísticos, libros de lectura, guías para profesores, libros de cuentos para aprender a leer, interpretaciones musicales, libros con ilustraciones desplegadas, repertorios de jurisprudencia, etcétera. Lo que está claro es que ambos libros ha conquistado siempre y en todas partes a jóvenes y adultos. Parafraseando a Walter de la Mare, “Alicia en el País de las Maravillas” es uno de los raros libros del mundo que puede ser leído con placer por viejos y jóvenes... Es el único libro de “nonsense” escrito para los niños, sin que nunca sea infantil [...]. Como algunos otros excepcionales aciertos, fue fruto de un feliz accidente”¹⁴⁸.

El primer cuento se basa en un juego de naipes; el segundo en una partida de ajedrez pero sobre todo, ambos son un juego de palabras, una gigantesca broma que Carroll le gastó a la lengua inglesa. Lewis Carroll y contemporáneos suyos como Edward Lear, creador a mediados del siglo XIX de composiciones humorísticas llamadas *nonsense*, establecieron una nueva forma de literatura infantil.

El “nonsense” se caracterizaba por representar situaciones absurdas y disparatadas “[...]Un jeu du sens et du non-sens, un chaos-cosmos”¹⁴⁹. José Antonio García Déniz cita en su tesis doctoral varias definiciones de lo que considera “sense” y “nonsense” y establece las siguientes características:

“Hay dos clases de “nonsense”, el formado por palabras sin significado y el formado por palabras con un significado absurdo o disparatado. La alegoría y la sátira, aunque algunos opinen lo contrario, están ausentes del “nonsense”. Éste combina el humor con el desafío a la razón.

¹⁴⁸ CARROLL, Lewis: op. cit., pag, 10, (prólogo de Luis Maristany).

¹⁴⁹ DELEUZE, Gilles: *Logica del Sentido*. Barcelona: Editorial paidós, 2001, pag, 7.

Constituye una vía de escape de la realidad cotidiana, dominada por la razón. En la literatura del “nonsense” la balanza se inclina a favor de la expresividad, quedando la producción artística en segundo plano. No obstante, tanto Lewis Carroll como Edward Lear, máximos representantes de este estilo, lograron ese difícil equilibrio entre contenido disparatado y expresión brillante. Los escritores del “nonsense”, muchas veces, ilustraban ellos mismos sus trabajos”¹⁵⁰. En español, se denomina también literatura del absurdo, del sinsentido o del disparate.

También, apunta J. A. García Déniz que ha habido muchos intentos de definir y clasificar el nonsense desde un punto de vista literario y sociológico. Algunos autores como E. Cammaert dice: “es mucho más fácil decir lo que no es, que lo que es, pero es algo que siempre conlleva, algo de absurdidad, aunque no va dirigido necesariamente a gente absurda”. “Es el cruce entre humor, fantasía y una dulce irracionalidad”, escribe Walter de la Mare, mientras que Chesterton afirma: “es una vía de escape de la realidad, la idea de escapar a un mundo donde las cosas no tienen un orden eterno y apropiado, donde las manzanas crecen en los perales y cualquier hombre que te encuentres puede tener tres piernas”¹⁵¹.

Carroll cambió cambió la noción convencional de las palabras y les dio un nuevo sentido, para que todo el mundo pudiera reírse de este “nuevo juego” que había inventado. Decía que, “solamente cuando el trabajo es una experiencia creadora, es decir, sólo cuando el trabajo se convierte en juego, es admisible el trabajo”. Hay que tener en cuenta que la sociedad inglesa de la época victoriana tan propensa al trabajo, la moral y las buenas costumbres, inventó juegos como el backgammon y los juegos de

¹⁵⁰ GARCÍA DÉNIZ, Jose Antonio: *Alice's Adventures in Wonderland*. La Laguna (Gran Canarias): Secretariado publicaciones Colección Monografías, 1981, pag, 12-29.

¹⁵¹ Idem: op. cit. pag, 14-15.

casino, las charadas y juegos de salón, deportes de campo como el rugby, tenis, crícker y el croquet. Algunos de estos juegos ya eran conocidos, sin embargo, en esta época se practicaron poniéndolos de moda y difundiéndolos por todo el mundo.

“Mientras que el sentido nos hace ver que dos y dos son cuatro, que las manzanas son buenas y saludables y que hay orden y seguridad, el nonsense rompe con todo sentido común convencional, es desorden y capricho. Es escapar del mundo terrenal al lunático [...] Sin embargo, el disparate o el absurdo se basa en el sentido. Logramos entender y comprender el nonsense de Dodgson porque tras él, se esconde una firme inteligencia y porque en los libros de Alicia él creó un mundo donde el disparate es la base, el ambiente y el clima emocional”¹⁵².

Escribe Marina Warner, “El poder y la riqueza de Inglaterra, la confianza social e intelectual en sí misma al comienzo de una influencia colonial que alcanzaría importantes dimensiones creó un caldo de cultivo para esas explosiones creativas y desestabilizadoras que constituyen el disparate fantástico: Jonathan Swift, Henry Fielding, Laurence Sterne, William Blake, Christopher Smart, todos ellos alimentaron una tradición de la que surgiría Carroll. En el género al que pertenecen los libros de Alicia, los autores se lanzan sigilosamente al ataque a través de burlas, parodias, acertijos y diversos juegos de palabras que denotan una pícaro logofilia. Probablemente no es algo fortuito que el padre de Alice Liddell fuera el gran lexicógrafo griego ni que ella se criase en una casa llena de letras”¹⁵³.

¹⁵² Idem: pag, 16.

¹⁵³ WARNER, Marina: op. cit., pag, 26.

Isabel Pascua Febles se refiere al nonsense como, “una parte de la literatura que tiene como finalidad principal el humor y, por tanto, es muy apropiada para la literatura infantil. Esta literatura del disparate explota las posibilidades del lenguaje, quebrantando, a veces, las normas del lenguaje y de la comunicación”¹⁵⁴.

¿Cuál es el significado de los libros de Alicia? Morton Cohen, escribe al respecto: “para comprender lo que significan, tenemos que darnos cuenta de que el País de las maravillas y el mundo al otro lado del espejo son lugares misteriosos donde los personajes no viven las reglas convencionales, y que el significado no desempeña un papel convencional. Incluso las leyes naturales, por ejemplo la ley de la gravedad, no funcionan como debieran. Pero, para Charles el significado no es más que una cualidad que poseen las palabras. ¿Por qué ha de ser tan importante?, insinúa él. Por decirlo de otra forma: el significado de una palabra ¿es realmente lo más importante de ella?”¹⁵⁵.

Para Luis Maristany: “La poesía del *nonsense* se sirve a menudo de fortuitas asociaciones de sonidos, en especial la rima (opuesta a la razón), o de mecánicas variaciones conceptuales en torno a un mismo esquema sintáctico, para implantar el reino autónomo del absurdo. [...] Carroll ha invertido genialmente el cuadro y ha colocado a una niña adulta que no se acaba de entregar nunca del todo ante la insólita experiencia, que se resiste un poco ante los juegos, las bromas y las excentricidades de unos adultos niños”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ PASCUA FEBLES, Isabel: *Los Mundos de Alicia de Lewis Carroll; Estudio Comparativo y Traductológico*. Las Palmas de Gran Canaria: Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 2000, pag, 19.

¹⁵⁵ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 186.

¹⁵⁶ MARISTANY, Luis: op. cit., pag, 8.

André Breton en su “Antología del humor negro” escribió: “el ‘nonsense’ en Lewis Carroll extrae su importancia del hecho que constituye para él la solución vital de una profunda contradicción entre la aceptación de la fe y el ejercicio de la razón, por una parte. Por otra, entre una aguda conciencia poética y los rigurosos deberes profesionales. La particularidad de esta solución subjetiva es el doblarse de una solución objetiva, precisamente de orden poético: el espíritu, ante cualquier clase de dificultad, puede encontrar una situación ideal en el absurdo”¹⁵⁷.

El poeta Auden se pregunta si Alicia es el símbolo de lo que todo ser humano debe tratar de ser y llega a la siguiente conclusión: “una niña de once años o (un niño de doce) educada en un sólido hogar que combina la disciplina con el amor y en el cual el hábito de pensar es tomado en serio, pero nunca con solemnidad, puede ser una criatura notable. Alicia controla sus pulsiones, tiene una firme identidad y combina los valores de la lógica con los lujos de la imaginación. Perderá todo esto, en el *Sturm und drang* de la adolescencia y cuando llegue al mundo de los adultos con su ansiedad por el dinero y el status”¹⁵⁸.

Los libros de Alicia son antídotos contra la humillación infantil. Carroll comprendía que el niño se refugiase en fantasías cuando había algo que no le gustaba. Siempre los trató de igual a igual en perfecta solidaridad hacia ellos. Ethel Rowel, mostró su agradecimiento por enseñarle lógica y apremiarla a pensar: “me hizo darme cuenta de mi propia dignidad personal. Era tan quisquilloso, tan cortés, tan considerado, tan escrupuloso para no poner en aprietos ni ofender a nadie, que me hacía

¹⁵⁷ BRETON, André: *Antología del Humor Negro*. Barcelona: Anagrama, 1972, pag, 117.

¹⁵⁸ GUTIÉRREZ VEGA, Hugo: *Alicia en la Casa del Poeta y en la Casa de la Paz*. <http://www.Jornada.UNAM.mx/1999/may/99/990523/sem-columnas.html>, pag, 3.

sentir que yo contaba”¹⁵⁹. Incuestionablemente, la Alicia de Carroll marcó un antes y un después en el prototipo de la niña en la literatura.

En esta completa y magnífica biografía de Morton Cohen, se hace también mención a una carta escrita por una alumna suya de diecisiete años, que nos induce a reflexionar que la fórmula utilizada por el reverendo suscita la admiración de cada nueva generación, ya que “ayuda a los niños a mirarse de nuevo y a que les guste lo que ven”. Es probable, que una de las razones por las que Alicia se ha traducido a casi todas las lenguas que hablan los niños sea ésta.

A continuación, se reproduce lo que relató la citada alumna cuando escribió en un periódico sobre la fantasía en el siglo XIX: “Lewis Carroll valora adecuadamente el punto de vista del niño. Se ríe del mundo adulto y comprende los sufrimientos que la mayoría de los niños padecen mientras están atrapados en la etapa de crecimiento pero todavía son pequeños. Yo me siento constantemente identificada con Alicia cuando me muevo por este desconcertante mundo de ustedes. Los libros de Alicia ayudan al niño a desarrollar su propia conciencia, garantizándole que él no es el único en sentir lo que siente. Tal vez incluso muestren a los adultos a ser más conscientes de los niños y de sus necesidades. Realmente a mí me facilitaron el hacerme mayor”¹⁶⁰.

André Breton cree que la literatura del disparate es una ventana al misterioso reino infantil. Para Lewis Carroll fue algo así como el entorno natural que rodeó su infancia, ya que su padre lo practicó y él mismo lo usó en las revistas familiares para entretener a sus hermanos como hemos venido diciendo. El estilo de “Alice’s Adventures in Wonderland”,

¹⁵⁹ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 188.

¹⁶⁰ Idem: pag, 188-189.

sería el nonsense, un campo difícil y resbaladizo, pero el que mejor conocía su autor.

La afirmación de que “Alicia en el País de las Maravillas” es lo que es porque ha sido construido por un lógico, se repite una y otra vez en la mayoría de los libros que se refieren a Carroll. Sin embargo, son muy pocos los que profundizan en ella. W. H. Auden nos dice que uno de los personajes principales de las novelas de Carroll es “el idioma inglés”. Alicia antes de llegar al “País de las Maravillas” y antes de pasar “Al otro Lado del Espejo”, pensaba que las palabras eran objetos pasivos y, de repente, descubre que poseen una vida y una voluntad propias, una variedad infinita tanto de significados como de disfraces”¹⁶¹.

La enorme habilidad matemática de Carroll, escribe Jaime de Ojeda, se despliega por el “País de las Maravillas”, y más aún en “A Través del Espejo”, donde llega al paroxismo. “Baste señalar que cada capítulo de la continuación de Alicia representa una jugada de ajedrez, y que los personajes se ciñen rigurosamente a los requisitos del juego, sin que ello obligue al autor a abandonar una narración independiente y sin pérdida de sus valores caracterológicos. En el “País de las Maravillas” la destreza matemática y científica de Carroll se manifiesta en preguntas que Alicia se hace constantemente sobre la naturaleza del mundo, preguntas geográficas, astronómicas, científicas o simplemente matemáticas, hábilmente encubiertas en el diálogo de una niña. Combinando este elemento con los juegos de palabras, las combinaciones lógicas que hace Alicia con sus preguntas, conclusiones y dilemas dejan al lector completamente fuera de combate. ¡Tantas y tantas son las posibilidades de desconcierto que presenta la cosmogonía de Alicia! La relativización

¹⁶¹ GUTIÉRREZ VEGA, Hugo: *Idem*, op. cit., pag. 4.

del lenguaje es total, y ello contribuye ciertamente al efecto onírico de la obra. Se relativizan hasta los aspectos más sólidos de la realidad, que se escamotean a través de sinónimos, homónimos, pseudoetimologías, curiosidades y paradojas científicas... El lector acaba de esta manera con un estado mental de incertidumbre lógica que reduce sus defensas racionales y descubre sus mecanismos oníricos”¹⁶².

Lewis Carroll se sintió atraído por casi todos los aspectos del lenguaje. Es un maestro de los juegos de palabras y del uso de lenguas técnicas. Daniel Kirk afirma que es “un semiólogo desde un doble punto de vista. En primer lugar, porque su vida transcurrió rodeada de signos y su profesión consistía en reflexionar sobre esos signos y su entretenimiento para jugar con ellos: “Dodgson’s everyday life consisted of Thinking about words and mathematical symbols, rules and axioms, postulates and theorems, proofs and manipulation of signs. His everyday world was the meta-linguistic environment of a semeiotician, wether at work or play”¹⁶³. (“La vida diaria de Dodgson consistía en pensar sobre las palabras y los símbolos matemáticos, sobre las reglas y axiomas, los postulados y teoremas, sobre las pruebas y la manipulación de signos. Su mundo diario era el entorno metametalingüístico de un semiótico bien fuera trabajando o jugando”).

En segundo lugar, Kirk da el calificativo de semiólogo a Carroll porque considera que toda la obra escrita por éste refleja esa actitud, como un continuum que tiene sus polos opuestos en la obra técnica sobre las matemáticas y las narraciones infantiles: “at one end of de continuum is the Oxford lecture hall and condensation of determinants, and at the other is the quiet stream an Alice. But connecting the two in a tightly linked chain

¹⁶² OJEDA, Jaime de: op. cit., pag, 21.

¹⁶³ KIRK, Daniel F.: *Charles Dodgson Semeiotician*. Estados Unidos: University of Florida Press, 1962, pag, 70. op. cit., Jose Antonio García Déniz, pag, 136.

are all the other pieces Dodgson Wrote. In each his uncommon semeiotic character is to be found”¹⁶⁴. (“En uno de los extremos del discurso está la sala de clases de Oxford y la conservación de determinantes y el otro, es la corriente silenciosa de Alicia pero, conectados los dos en una cadena fuertemente unida, representan todas las obras sobre las que escribió Dodgson. En cadena se encuentra su carácter semiótico poco común”).

Es necesario que destaquemos lo que dijo Carroll sobre la literatura recogidas por Juan Antonio García Déniz, con respecto a la amplitud y diversidad de sus miras lingüísticas, frente al poco espacio dedicado en sus escritos a la literatura y, por otro lado, el punto de vista lingüístico que adopta al discutir algunos problemas puramente literarios:

1. “Aunque gran parte de su obra es, moralmente hablando, aséptica, al final de su vida cambia de actitud, propugnando una literatura didáctica. Sin embargo, fue siempre un defensor del teatro, duramente atacado por los puritanos de la época, considerándolo un espectáculo que podía ejercer una influencia benéfica sobre el público, al mismo tiempo que nunca transigió con la ligereza en el uso de palabras sagradas en la escena y menos aún si eran tomadas como base de un chiste, cuando discute la moralidad o inmoralidad de dicho uso, se apoya en argumentos lingüísticos.
2. Su concepto del estilo, aunque poco claro, parece identificarse con el concepto romántico del espíritu creador del autor, lo que, por otro lado, hace que trascienda de la mera expresión y de las ideas vertidas en

¹⁶⁴ Idem: pag. 137.

la obra, resultando una singular mezcla de expresión y contenido que no está tan alejada de la concepción moderna del fenómeno. Del estilo de un autor alaba sobre todo la originalidad, reclamando para sí también esta cualidad diciendo que no trató de imitar conscientemente a nadie.

3. Opina que es necesario para cualquier autor un perfecto conocimiento del público para quien escribe. Carroll cree que la mejor manera de adquirir ese conocimiento es mediante el estrecho contacto con los destinatarios de la obra, habiendo practicado él mismo la experimentación previa a la redacción final, todo lo cual anota cuidadosamente en sus diarios.

4. La literatura infantil debe responder a unos condicionantes concretos que vienen dados por el tipo de público al que se dirige. Este convencimiento le hace postular la necesidad de diálogos, humor y, sobre todo, ilustraciones, al mismo tiempo que preconiza el extremo cuidado de la presentación externa de la obra (tamaño, tipo de letra, cubierta, encuadernación, colorido).

5. Aparece Carroll como poseedor de un gusto acusado por el Nonsense, tanto popular (perceptible en su intento de investigación de las "Nursery Rimes"), como literario (lo que se ve claramente por la estima en que tiene *Songs of Innocence* de Blake).

6. Prefiere la caracterización clara de los personajes, incluso dentro de un cliché, a unos protagonistas que no muestran suficientemente su condición de tales. El único procedimiento de caracterización de que habla es el diálogo, por lo que debemos suponer que le concede

especial importancia, bien por sus virtudes, bien por las dificultades que implica.

7. Como todo escritor de Nonsense, Carroll tiene muy en cuenta la brillantez de la expresión, llamándole la atención sobremanera la cualidad musical de la prosa y el verso. Hasta tal punto gusta de la musicalidad de las palabras, que se propone escribir un ensayo sobre este tema, e incluso experimenta con el lenguaje tratando, en un intento de poesía “pura”, de reproducir los efectos de la música.

8. Al describir su propósito creador, en busca de la comentada originalidad, se revela como un autor de actividad permanente, incluso en sueños. Su procedimiento de trabajo, al coleccionar palabras, frases, trozos de diálogo, ocurrencias, etcétera, con su consiguiente y posterior enhebramiento en una estructura narrativa, condiciona en gran medida esa estructura.

9. Probablemente, el conocimiento por parte de Carroll del problema que llevaba aparejado su método de trabajo, le hizo dedicar gran parte de las reflexiones literarias consignadas en sus diarios a resaltar la importancia que tiene en una obra narrativa la buena articulación de los capítulos y episodios, y la relevancia que deben guardar los incidentes para con la obra como un todo. Al criticar el “relleno” como procedimiento para aumentar el número de páginas, parece inclinarse por una economía en la cantidad de signos utilizados en bien de la potenciación estilística del resultado final”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ GARCÍA DÉNIZ, Jose Antonio: op. cit., pag. 186-189.

Martín Gadner hace la siguiente reflexión sobre el contenido en los libros de Alicia: “la vida, observada racionalmente y sin ilusión, parece un disparate contado por un matemático idiota, señalando más adelante que “Alicia en el País de las Maravillas” y A Través del Espejo”, “son dos incomparables bromas que el reverendo C.L.Dodgson, durante el descanso mental de sus tareas en el Christ Church ofreció a Limpang-Tung”¹⁶⁶.

De lo que no cabe duda, es que “Alicia en el País de las Maravillas” y “A Través del Espejo”, se han convertido en un clásico, ocupando un puesto muy destacado en la literatura infantil y también en la literatura universal.

A partir de estas dos obras maestras, Lewis Carroll escribió otras obras creativas como “La Caza del Snark”, “Rhyme? and Reason?”, y “Silvia y Bruno”. También, publicó poemas en las revistas “All the Year Round” y “Temple Bar”, así como cartas y artículos en periódicos como el “Illustrated Times”, además de opúsculos, inventivas y folletos; juegos y rompecabezas en prosa y en verso, concebidos para instruir y enseñar.

¹⁶⁶ GADNER, Martin: op. cit., pag. 15.

3.7. Dodgson-Carroll: el fotógrafo en la búsqueda de la inocencia

... Y ¿de qué sirve un libro, pensó Alicia, si no trae estampas ni diálogos?

Alicia en el País de las Maravillas

“Estoy solo en mi habitación en estas últimas horas del año que acaba, esperando la llegada de la medianoche. Ha sido el año más movido de mi vida: lo empecé como pobre licenciado sin planes concretos ni grandes expectativas; lo terminé como profesor y tutor en Christ Church, con un salario de más de 300 libras al año, y con la seguridad de que la Divina Providencia me ha asegurado las clases del curso de matemáticas por algunos años más. Misericordia divina, grandes errores, tiempo perdido y capacidades desaprovechadas -así podría resumir el año que termina”¹⁶⁷. Con la economía asegurada, Carroll pudo llevar a cabo su manifiesto interés por la fotografía. Redactó un texto titulado “Photography Extraordinary”, en el que aplicó la noción técnica del revelado a la literatura. Se trataba de tres páginas en torno a un juego de palabras, en la que la fotografía le sirvió de pretexto para desarrollar parodias literarias.

El 22 de enero de 1856, Carroll pidió a su tío que le consiguiera una cámara fotográfica, para dedicarse a otra ocupación aparte de la lectura y la escritura. El 18 de marzo de ese mismo año adquirió en Londres su primer equipo de fotografía y anotó en su diario dos meses más tarde: “Ahora estoy preparado para empezar con este arte”¹⁶⁸. Además, esta

¹⁶⁷ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 84.

¹⁶⁸ Idem: pag, 90.

nueva práctica estaba tan en consonancia con la atracción que sentía por el orden y la disciplina, que ordenó sus fotografías en álbumes con sus correspondientes índices, numeró los negativos y las copias; así como conservó un registro fotográfico. Como muchos fotógrafos, utilizó un servicio de revelado que le diese la suficiente confianza y calidad puesto que revelar las placas de cristal llevaba mucho tiempo. Le encomendó la tarea a Joseph Coundal que disponía de un establecimiento comercial en Londres. Hasta 1864 había reunido alrededor de 2.465 placas al colodión húmedo, aunque no todas han sobrevivido. Toda esta colección le resultaba imposible guardarla en Christ Church.

Cuando se instaló definitivamente en el ángulo nordeste del Cuadrángulo de Tom, en el primer piso de Oxford, que tenía cuatro salones y las mismas habitaciones, aparte de otras dependencias, se imaginó que allí podría instalar un taller fotográfico. En marzo de 1872 se le permitió que levantara un estudio fotográfico de cristal encima de sus habitaciones, con la seguridad de que lo mismo podía fotografiar a plena luz que con tiempo desapacible. Retrató a sus amigos y sobre todo niñas, en su mayoría las hijas de éstos. Uno de los modelos más distinguidos que fotografió en este recinto fue al príncipe Leopoldo, hijo menor de la reina Victoria, que realizó sus estudios en Christ Church.

Este estudio le permitió tener los negativos en su poder sin necesidad de asistir a ningún laboratorio profesional. Con las placas, el cuarto oscuro y a mano, fue capaz de imprimir y revelar de nuevo, algo que no había podido hacer desde sus comienzos. Reorganizó todas sus fotos desde 1856 a 1875 y descubrió que muchas de las placas se habían deteriorado al haber estado en cajas muy prietas de madera, probablemente ocasionado por la humedad.

Las revistas familiares que Dodgson compuso de niño están llenas de sus primeros intentos como dibujante y pintor. De adulto recibió clases de pintura pero nunca alcanzó la categoría profesional que le hubiera gustado. Sin embargo, vio en la fotografía una salida idónea para manifestar sus cualidades en las artes visuales ya que tenía buen ojo para captar la belleza que le rodeaba y un excelente sentido de la composición.

Lewis Carroll definía la fotografía como “un pasatiempo venido del cielo”¹⁶⁹. La fotografía representaba el equilibrio perfecto entre la ciencia y el arte, la química y la estética, entre la parafernalia de los artilugios y lo práctico; por lo que convirtió esta nueva actividad en su forma de hacer arte. Este molesto y costoso método lo practicó con infinita paciencia y con resultados extraordinarios.

El marco conceptual de la fotografía era equiparable a la tendencia de Carroll a lo surrealista. “A través del visor de su cámara su visión del mundo se podía invertir. Lo que estaba en primer plano ocupaba el lugar del cielo; lo que estaba a la derecha aparecía a la izquierda; las personas aparecían suspendidas cabeza abajo, las cosas grandes quedaban reducidas a escala. Si ajustaba la cámara podía agrandar los objetos pequeños. Giraba el objetivo de la lente y los contornos de los objetos sólidos se disolvían hasta desaparecer. A la luz roja de la habitación oscurecida actuaba otro tipo de magia. La alquimia de las soluciones de revelado hacía que las imágenes aparecieran de la nada; lo invisible se hacía visible, las tres dimensiones se reducían a dos. Ver cómo se revelaba la placa de vidrio constituía una especie de acertijo de tonos contrarios en el que el blanco se convertía en negro y el negro en blanco.

¹⁶⁹ BERMEJO, José María: “No Podemos Vivir sin Alicia”. Madrid: Revista de aparejadores y arquitectos técnicos, nº 45, junio, 1998.

Lo positivo se había convertido en negativo; lo negativo en positivo. En el mundo de la fotografía lo pasajero era permanente y lo establecido transitorio. Nada era del todo lo que parecía¹⁷⁰. Todo esto debió de resultar tremendamente atractivo para la mente de una persona que escribió “Alicia el País de las Maravillas” y “A través del Espejo”.

Sabemos que lo que más le interesaba a Dodgson era el retrato y tuvo la posibilidad de relacionarse con los círculos más elevados de la sociedad oxoniense, gracias a la amistad que le unía al poeta Alfred Tennyson y su familia. Un día le enseñó a Tennyson la fotografía que le había hecho a la joven Alice Liddell disfrazada de mendiga (imagen número 5 del tablero de ajedrez), y éste dijo que era la más bella fotografía que había visto nunca. Con sus álbumes fotográficos que llevaba casi siempre con él, podía mostrar sus habilidades creativas y dar testimonio de sus contactos sociales en el mundo del arte, la literatura y el teatro.

Las fotografías de los pintores Arthur Hugues, Henry Holiday, J. Holman Hunt, John Everett Millais, D. G. Rossetti; los escritores Lord Tennyson, John Ruskin, Christina Rossetti y las actrices Ellen, Kate y Marion Terry, eran la excusa perfecta para sus tarjetas de presentación en sociedad y le servían para entablar conversaciones, descubrir nuevos modelos o hacer amigos; algunos de los cuales perduraron toda su vida. Se interesó por la belleza de las personas e intentó explorar y definir la personalidad de sus modelos a través de sus posturas, su expresión y la puesta en escena.

Entre 1856 y 1880 realizó importantes retratos de obispos, arzobispos, profesores de Oxford, artistas, escritores, actores y actrices. También fotografió a príncipes, cardenales y políticos. Pero sin duda, sus retratos

¹⁷⁰ TAYLOR, Roger : “Esa Otra Ocupación”. *Lewis Carroll y la Fotografía*. Madrid: Catálogo Exposición Centenario de la Muerte de Lewis Carroll. Madrid: Círculo de Bellas Artes, British Council, 1998, pag, 12.

de niñas son los que más le distinguen de sus contemporáneos. Dedicaba mucho tiempo a una sesión fotográfica procurando que sus modelos se sintiesen a gusto y adoptasen una postura natural y relajada. Con los niños utilizaba su locuacidad y sus anécdotas para distraerles de la complicada mecánica de la toma de las fotografías. Huyó del retoque y convirtió la fotografía en otro medio más para expresarse artísticamente.

A Carroll le gustaba estudiar las técnicas de otros artistas, sobre todo de Oscar Rejlander, para el que también posó y adquirió alguna obra suya. Cuando fue a la Exposición de Artistas Británicos el 22 de abril de 1857 escribió en su diario: “he trazado rápidos bosquejos, en el margen del catálogo, de varios retratos, sobre todo por la disposición de las manos, para que me sirvan de ayuda en mis fotos de grupo”¹⁷¹.

También conoció la obra de su compatriota Julia Margaret Cameron, de la que no le gustaba su falta de meticulosidad. Sin embargo, representó una influencia importante para su obra. Después de Cameron, Helmut Gernsheim, especialista en la materia, considera que fue uno de los pioneros de la fotografía de aficionado en Gran Bretaña y el fotógrafo de niños más notable de todo el siglo XIX.

Carroll, también se atrevió a escribir con una visión crítica de lo que estaba bien y lo que no era tan bueno, por lo que con motivo de la Exposición Fotográfica de 1860, escribió una reseña en el diario “Illustrated Times” del 28 de enero que decía:

“Al tomar fotografías es de suma importancia la luz... ya que sin ella es imposible la suavidad de rasgos”. En las fotos de grupo, se debe “prestar

¹⁷¹ COHEN, Morton N: op. cit., pag. 195.

atención a las diferentes figuras [...]. En los retratos individuales la principal dificultad... es la colocación natural de las manos; dentro de los estrechos límites permitidos por el enfoque del objetivo no quedan muchas posturas naturales para elegir, mientras que, si el artista intenta arreglarlas a su manera, produce por lo general el efecto del consabido joven tímido que, al ser presentado por vez primera en sociedad, descubre que sus manos son un estorbo y no puede recordar lo que solía hacer con ellas en la vida privada”¹⁷².

Además, en 1857 escribió y publicó “Hiawatha’s Photographing” (“Hiawatha Tomando Fotos”). Una divertida parodia de Longfellow sobre la moda victoriana por la fotografía. Se inspiró en el héroe indio del poema para transformarlo en fotógrafo (anexo 1).

También escribió “The Lady’s History” en 1858, donde una dama cuenta cómo un artista que poseía una cámara fotográfica que los hombres la llaman *Quimera*, es decir, una cosa fabulosa y del todo increíble; quiso hacer su retrato y, al no lograrlo, fue arrojado a un calabozo, donde murió y más tarde se transformó en fantasma. En esta obra el héroe describe la belleza de su amada en términos de técnica fotográfica y se supone que Carroll intenta justificar su pasión cuando escribe:

“Se dice de nosotros los fotógrafos que somos, cuando mucho, una raza de ciegos, que tiene la costumbre de ver en los rostros más hermosos únicamente un juego de sombra y de luz; que admiramos muy rara vez, y nunca llegamos a amar. Se trata de una ilusión que me muero por destruir”¹⁷³. Publicó en 1860, “A Photographer’s Day Out”, o “Cómo Termina el Día Libre de un Fotógrafo”. Relato humorístico sobre un

¹⁷² Idem: pag. 195.

¹⁷³ GATÉGNO, Jean: *Lewis Carroll*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1991, pag. 128.

fotógrafo aficionado queriendo agradar a Amelia, su amada, con cámara en mano.

Lewis Carroll recurre a un humor sangriento, como dice el fotógrafo húngaro Halász Gyula Brassai, “no ataca el nuevo invento sino la vanidad y la fatuidad de las gentes que exigen unos retratos lo más halagadores posible. Los suyos, tan naturales y sin aduladores retoques, no podían sino suscitar la decepción, el rencor y la cólera de los “retratados”. Y sus textos -sus “bromas”- dan una idea, no sólo de las tribulaciones y de los deberes de un retratista de su temple, sino también de la actitud de la burguesía frente a la fotografía durante la época victoriana”¹⁷⁴.

“La fotografía le proporcionó un acceso inmediato a lo que más le encantaba: las relaciones sociales, la conversación y, sobre todo, una prolongada y afectuosa amistad con niñas guapas, puras, sin afectación”¹⁷⁵. Conocido es su punto de vista al preguntarle si las niñas no le impacientaban, hecho que resumió como: “Adoro a los niños, con excepción de los niños”; “las niñas “son las tres cuartas partes de mi vida”. “Erase una vez un profesor de matemáticas, amante de las niñas, a quienes le gustaba fotografiar, para apresar el tiempo con su cámara y conseguir que aquél instante fuera eterno; quien soñó que su amiguita favorita caía por un agujero negro, que pasaba por el centro de la Tierra al otro extremo del mundo, donde las personas andaban boca abajo y, sobre todo, donde Alice Liddell tendría siempre diez años”¹⁷⁶.

Lewis Carroll admiró todos los aspectos de la infancia, pensaba que los niños eran seres puros, que no estaban contaminados por el pecado. Nadie como él fue capaz de captar de forma tan perfecta la esencia de la

¹⁷⁴ BRASSAI, Halász Gyula: Niñas, *Lewis Carroll. Estudio Preliminar*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998, pag, 15.

¹⁷⁵ COHEN, Morton: op. cit., pag, 196.

¹⁷⁶ GRACIA, Irene: “Las 1.001 Alicias”. Madrid: Diario El Mundo, julio de 1999, pag, 60.

infancia en la época victoriana, donde disfrazarse y escenificar situaciones era uno de los pasatiempos preferidos. Para él la infancia era mágica y la apreciaba por encima de las demás cosas. Utilizaba juegos de magia y de entretenimiento para conseguir las fotos que deseaba, además de llevar todo tipo de vestimentas y accesorios teatrales para que las niñas se disfrazasen como los personajes de sus cuentos infantiles.

“Su familiaridad con el teatro le hacía estimar los accesorios escénicos, que solía utilizar en las fotos. Un libro, una lente, un mazo de croquet, una mesa, una bicicleta, un espejo, una muñeca, una cesta, una columna, un enrejado, una flor. No le gustaban los ambientes elaborados y artificiales, se inclinaba por lo nítido y lo simple. Evitaba los fondos recargados y utilizaba una manta, un mantel, o una simple cortina, un tramo de escalera, un pilar clásico, un arco gótico”¹⁷⁷.

Empleaba su cámara para hacer retratos de niñas con una gran sensibilidad y belleza, desarrollando técnicas especiales, además de contarlas con verdadera destreza narrativa. “No podía ver a las niñas vestidas de tiros largos”. “Nunca las dejaba posar a su gusto y no le importaba un comino que tuvieran el cabello alborotado; de hecho, lo prefería”. “Me parece que usted no sabe sujetar a una niña inquieta para fotografiarla, escribió el 2 de octubre de 1893 a su amiga la ilustradora Gertrude Thomson. “Yo la arrinconé en la esquina de una habitación, si la fotografío en posición vertical; o en el extremo de un sofá, si está echada”¹⁷⁸.

¹⁷⁷ COHEN, Morton N: op. cit., pag, 208.

¹⁷⁸ Idem: op. cit., pag, 208.

La preferida entre sus pequeñas fue la misma Alice Pleasance Liddell a quien dedicó su novela. Alicia es una pequeña mendiga no demasiado hambrienta ni con frío. También, con unas flores blancas es una princesa de nieve. Todo lo que hacía era traducido en juego y las niñas estaban encantadas con las atenciones que Carroll les otorgaba. También dejaba que entrasen con él en el cuarto oscuro para que observasen la magia que allí sucedía al preparar y revelar las placas. Alice Liddell lo dejó escrito ya de adulta:

“... Pero aún resultaba mucho más apasionante poder entrar en la cámara oscura y observarle mientras revelaba las grandes placas de cristal. ¿Podía haber algo más emocionante que ver cómo gradualmente tomaba forma el negativo mientras él lo mecía suavemente de un lado a otro en el baño de ácido? Además, la cámara oscura era tan misteriosa que, para nosotras, allí podía ocurrir cualquier aventura. ¡A todo el encanto de la preparación y la realización se unía el sentimiento de que asistíamos a un secreto ritual reservado para los adultos! Luego, una vez reveladas las placas, se añadía una emoción nueva, la de ver cómo habíamos quedado en una foto. Viendo ahora estas fotos, es evidente que Mr. Dodgson estaba muy avanzado para su tiempo en el arte de la fotografía y en el de elegir y emplazar a sus modelos”¹⁷⁹.

Sin embargo, no todas sus jóvenes amigas querían ser fotografiadas como recuerda Isabel Standel, que le parecía una auténtica “tortura” el posar delante de ese artilugio, según cuenta su biógrafo Morton Cohen. Sin embargo, otra de las niñas, Ethel Arnold, sí se dejó retratar y nos lo describe de esta manera:

¹⁷⁹ MARISTANY, Luis: *Cartas a Niñas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987, pag. 250

“...Hoy en día no puedo aspirar una sola bocanada del fuerte olor del colodión sin ser transportada inmediatamente en el vuelo mágico del recuerdo al cuarto oscuro de Lewis Carroll, donde, reducida a las proporciones de la infancia, me veo contemplando, boquiabierta, el misterioso proceso de recubrir la placa con la emulsión, o, valiéndome de una caja, sacada de debajo de la pila, apropiada a mis pequeñas dimensiones, el todavía más misterioso proceso del revelado”.¹⁸⁰

Hubo un acontecimiento en la vida de Carroll que le afectó considerablemente y en todas las biografías que se han escrito sobre él se hace alusión. Se trata de la ruptura que se produjo en 1863 con la familia Liddell debido, según dicen algunos críticos, a que pidió la mano de Alicia. Sin embargo, otros afirman que cortejó a Lorina e, incluso, que la verdadera razón fue su relación con la señora Liddell, según se puede leer en una reciente biografía de Caroline Leach. Sea como fuere, no existen pruebas concluyentes puesto que las páginas relativas a esta época fueron arrancadas. Esta desavenencia se restableció poco después pero, sin embargo, ya nunca volvió a ser lo mismo:

[...] “Desde entonces la señora Liddell y Carroll mantuvieron contactos muy espaciados, puesto que hay que esperar hasta 1870 para que la mencione en su diario, y todavía con cierta acritud: “esta mañana se produjo un acontecimiento casi maravilloso: la señora Liddell me trajo a Alice y a Ina para que las fotografiara, en tanto que ella visitaba primero mi departamento y después mi estudio”¹⁸¹. Parece ser que cada tres años, la señora Liddell y él intercambiaron visitas y fotografías. La última, cuando el deán se retiró en 1892. “Experiencia aún más maravillosa: la

¹⁸⁰ COHEN, Morton N: op. cit., pag, 210-211.

¹⁸¹ GATTÉGNO, Jean: op. cit., pag, 190.

señora Liddell y la señora Skene (Lorina) vinieron a tomar el té y se mostraron muy agradables”¹⁸², escribió Carroll en su diario.

Por otro lado, algunos críticos consideran que estas relaciones hacia las niñas o niños era muy normal en esta época y hubo poetas, escritores, y pintores que centraron sus obras en los niños. Isabel Pascua Febles dice que: “era la moda y Dodgson no hizo más que seguirla, no fue más que un hombre de su tiempo. Cohen compara sus sentimientos con los de William Blake. “Tanto para Blake como para Charles, la infancia es la medida de todo lo bueno y las cualidades intrínsecas de los niños muestran lo mucho que la humanidad se ha apartado de los valores eternos”. Otro punto de similitud se encuentra en “Stolen Waters”, donde Dodgson escucha una voz clara y “divina” que trae la salvación, la creencia del autor que el amor “hace que el mundo gire”, está aparejada con la idea de que la vida no es más que un sueño”¹⁸³.

Evelyn Hatch, autora del prefacio a sus “Cartas a Niños”, dice que conocer a otras niñas se convirtió en casi una manía para el reverendo. “En cualquier parte donde estuviera -en tren, en la playa, en los jardines públicos- se hacía amigo de las niñas que encontraba, y preferentemente, claro está, de las más bonitas de entre ellas. Evelyn Hatch observa que el círculo de sus “amigas-niñas” se iba ampliando incesantemente, hasta el punto de sobrepasar su número el centenar”¹⁸⁴.

El serio profesor de Oxford continuaba jugando al teatro como había hecho desde pequeño. Recurría a los disfraces para crear un mundo de fantasía. Portaba un gran baúl lleno de trajes de todo tipo y así las niñas podían disfrazarse de chinas, de campesinas búlgaras, de romanas, de

¹⁸² Idem: pag, 191.

¹⁸³ PASCUA FEBLES, Isabel: op. cit., pag, 26.

¹⁸⁴ PARISOT, Henri: *Lewis Carroll*. Barcelona: Editorial Kairós, 1970, pag, 53.

caperucita roja, etc. Agnes Grace Weld, sobrina del poeta Tennyson la disfrazó de caperucita roja y a Xie Kitchin, de china o de rusa.

“Si tiene un camisón de franela, sería ésta la ropa más gloriosa que pueda desearse. El algodón blanco también es muy bonito, ¡pero la franela es más hermosa! Su textura y su color son más fotogénicos que los del algodón blanco, escribió a una madre”¹⁸⁵. Con esta prenda fotografió a Xie Kitchin, Irene Macdonald y a la hija del pintor, Mary Millais. Algunos autores como Brassai señalan este momento como el precedente a las fotografías que tomó de niñas desnudas, por un período de trece años. El 21 de mayo de 1867 escribió en su diario: “la señora Latham [una vecina de Oxford] trajo a Beatrice y tomé una foto de las dos y varias de Beatrice sola, “sans habillement”¹⁸⁶.

La moralidad victoriana impuso a través de la educación una moral judeocristiana de buenas costumbres enemiga del placer. Los pintores victorianos pintaban ninfas desnudas ya que era la única manera de mostrar el cuerpo femenino desnudo sin tener que dar explicaciones. Fotógrafos y pintores victorianos como D. O. Hill, Robert Adamsom, Lewis Hine, D. G. Rossetti o Julia Margaret Cameron, reflejaron a través de su arte ese momento en el que se inicia la transformación de niña a mujer; un motivo artístico legítimo que tiene su referente histórico en las ninfas del marienismo italiano.

Martin Gardner escribe, “no existen indicios de que Carroll tuviera conciencia de otra cosa que de la más pura inocencia en sus relaciones con las niñas, ni existe la más leve falta de decoro en ninguno de los cariñosos recuerdos que docenas de ellas han escrito después sobre él.

¹⁸⁵ BRASSAI, Halász Gyula: op. cit., pag, 22-23.

¹⁸⁶ COHEN, Morton: op. cit., pag, 211.

Había en la Inglaterra victoriana una tendencia, reflejada en la literatura de la época, a idealizar la belleza y la pureza virginal de las niñas. Sin duda esto hizo más fácil a Carroll suponer que su debilidad por ellas se situaba en un elevado plano espiritual, aunque por supuesto, esto no basta para explicar tal debilidad. Hace poco Carroll ha sido comparado con Humbert, el narrador de la novela de Vladimir Nabokov, "Lolita". Es cierto que los dos tenían pasión por las niñas, pero sus objetivos eran diametralmente opuestos. Las pequeñas "ninfas" de Humbert Humbert eran criaturas para ser utilizadas carnalmente. Las niñas de Carroll le atraían precisamente porque con ellas se sentía sexualmente a salvo. Lo que diferencia a Carroll de otros escritores que vivieron una vida asexual (Henry, Thoreau, Henry James...) y de los que se sintieron fuertemente atraídos por las niñas (Poe, Ernst Dowson Clarke...) es la singular combinación que se da en él, casi única en la historia de la literatura, de una completa inocencia sexual y pasión que sólo puede describirse como totalmente heterosexual¹⁸⁷. Sólo así se puede explicar que Carroll disfrutara besando brevemente a sus jóvenes amigas (nunca se ha demostrado otro tipo de relaciones físicas con ellas) y que acabara las cartas que les enviaba con 10 millones de besos, 4 besos 3/4 o con la millonésima parte de un beso.

Lewis Carroll tomó muchas fotografías de desnudos, pero sólo cuatro fueron exhibidas, y actualmente se encuentran en el Museo Philip & A.S.W. Rosenbach de Filadelfia. Una, de las niñas Annie y Frances Henderson como naufragas; de las que escribió a su madre: "su inocente inconsciencia es muy hermosa, y produce una sensación de reverencia, como si estuviésemos en presencia de algo sagrado"¹⁸⁸. Otra de las fotografías son de, Beatrice Hatch sentada delante de unos acantilados y

¹⁸⁷ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 13.

¹⁸⁸ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 212.

dos de Evelyn Hatch: una de ellas, como una gitana sentada junto a un arroyo y la otra, tumbada en el suelo. Ésta última, será tratada y comentada en el capítulo 4.4, de esta tesis doctoral.

El reverendo Dodgson era muy recatado a la hora de mostrar las fotografías y como prueba, tenemos la carta que escribió a la señora Henderson el 21 de junio de 1881: “le escribo para preguntarle si le gustaría tener algunas copias más de las fotografías frontales de las niñas. Tengo 2 o 3 copias de cada una de ellas, pero mi intención es destruir todas, excepto una de cada. Éstas las quiero para mí y (aunque las considero completamente inocentes) realmente no hay ningún amigo al que desearía darle estas fotografías que tan abiertamente desafían las normas convencionales. La señorita Thomson es la única que las ha visto, y ni siquiera a ella pienso darle copias [...]. Los negativos han sido ya destruidos”¹⁸⁹. Asimismo, escribió a Beatrice Hatch el 4 de marzo de 1895: “tengo, como sabes, 5 fotos coloreadas... de ti y de Evelyn [...] Quiero dejar a mis albaceas instrucciones escritas sobre lo que hacer con esos retratos. Será exactamente lo que más os guste a tus hermana y a ti. Consúltalas por favor y hazme saber la respuesta”¹⁹⁰.

Era habitual que Carroll pidiera permiso a los padres de las niñas para poderlas tomar fotos y si todo iba bien, para fotografiarlas sin ropa. El matrimonio Henderson admiraba su arte y no les importaba que hiciera fotos de sus hijas desnudas e, incluso, permitieron que se quedaran solas con él sin necesidad de estar presentes ellos. El 18 de julio de 1879, Carroll escribió a la señora Henderson para preguntarle si Gertrude Thomson podía estar presente en una sesión de desnudos, ya que le

¹⁸⁹ Idem: op. cit., pag, 212-213.

¹⁹⁰ Idem: op. cit., pag, 214.

parecía ventajoso que: “la señorita Thomson hiciera algunos bocetos de los cuales podría sacar un dibujo realmente lindo”¹⁹¹.

Aún así, Carroll dejó de hacer fotografías en julio de 1880, coincidiendo en el tiempo con la llegada de las placas secas, que rechazó como artísticamente inferiores. Algunas biografías escritas sobre él, citan su mayoría de edad, (según refiere en sus diarios y cartas), como uno de los motivos que le indujeron a pensar que no podría acabar sus libros. De lo que no cabe duda es que su relación con las niñas, le llevó a territorios peligrosos y seguramente fue otro de los motivos que le obligó, finalmente, a dejar este arte que tanto le apasionó. Sin embargo, encontró la misma satisfacción en el dibujo y durante una década visitó estudios de artistas londinenses para dibujar del natural. Además, le planteó a Gertude Thomson plantear sesiones con una misma modelo para los dos. Otra pintora, la señora Shute, le proporcionó un motivo para escribir en su diario:

“Fui al taller de la señora Shute de Chelsea, donde ella había invitado a Ada Frost, una modelo de 14 años [...] a fin de que yo pudiera dibujarla también. Fue una experiencia totalmente nueva para mi, pues los únicos estudios de niñas desnudas que había hecho hasta entonces, eran de niñas de 5 años, y fue un alivio comprobar el grado de seriedad que tiene para ella este trabajo, y también observar cuán digno es su comportamiento. [...] Me ha dado la impresión de ser una muchachita honesta y reservada, con todas las posibilidades de convertirse en una mujer pura y virtuosa, a pesar del medio particular en que se encuentra”¹⁹².

¹⁹¹ Idem: op. cit., pag, 216.

¹⁹² GATTÉGNO, Jean: op. cit., pag, 232.

El 20 de noviembre de 1897, fue al estudio de la pintora Thomson, porque ella tenía una cámara y una modelo para tomar apuntes fotográficos, que le ayudasen a dibujar los desnudos necesarios para un libro que estaba preparando. Escribió en su diario dos meses antes de morir: "...Estuve alrededor de una hora y cuarto" con la señorita Thomson "y su pequeña modelo..., una niña muy mona y agradable, de 13 años de edad. Intentamos un esbozo rápido de ella tumbada"¹⁹³.

Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll), se fue haciendo mayor y dejó atrás sus actividades sociales, dedicando más tiempo a otras ocupaciones. Sobre esto, escribe Cohen: "no lo hizo como un nómada en busca de nuevas aventuras, prefirió volver a poner a prueba sus lugares predilectos, la Royal Academy, los baluartes teatrales, la sedante playa. A dondequiera que fuese, se preocupó del niño sencillo, del ángel insocializado, que le permitía vislumbrar lo que él consideraba el cielo en este mundo, así como recobrar la inocencia de su propia infancia. Se dedicó a descubrir a la infancia el Elíseo, la pureza que él mismo había conocido hacía tiempo. El misterio de la infancia estaba en el centro mismo de su ser, era mágica para él y la apreciaba por encima de las demás cosas; la buscó implacablemente y la encontró, lo que le produjo un placer trascendente. Tal era el temperamento de aquél hombre"¹⁹⁴.

¹⁹³ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 220.

¹⁹⁴ Idem: pag, 385.

4. HOMENAJE FOTOGRÁFICO: UN MONTAJE INTERACTIVO

El maestro, si es verdaderamente sabio, no os convidará a entrar en la mansión de su saber, sino antes os conducirá al umbral de vuestra propia mente

Gibran Khalil Gibran



Imagen 1: Aprender a mirar el mundo mágico de Lewis Carroll

Deseamos rendir homenaje a un maestro de la plástica y la representación al que le gustaba beneficiarse con el progreso técnico de la sociedad victoriana, sirviéndonos del espacio escénico del que él tanto disfrutaba, situándole en la era de la cibernética y nos planteamos cómo podría este gran artista haberle dado vida a una de las historias que revolucionó el mundo infantil y adulto: “Alicia en el País de las Maravillas” y “A Través del Espejo”.

4.1. Alicia se cuelga por la madriguera de un conejo

Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna

Friedrich W. Nietzsche

Como se anotó en la introducción, la finalidad de esta investigación es desentrañar las claves históricas y estéticas de la fotografía. Para ello, se ha creado un espacio escénico de imágenes fotográficas que nos lleva a un fantástico y didáctico recorrido por la evolución de la fotografía al estilo de la aventura iniciática de Alicia. La obra representa un trabajo cruzado en clave de metáfora sintetizando lo más significativo de la rápida transformación técnica de la fotografía, desde la primitiva cámara oscura hasta los últimos registros digitales, empleando como telón de fondo el universo simbólico de las obras de Lewis Carroll, "Alicia en el País de las Maravillas" y "A Través del Espejo"; sugiriendo así una forma de mirar que va más allá de la apariencia visual. Además, se ha utilizado como referente las jóvenes modelos que el artista fotografió tal como fueron en un instante concreto, para posteriormente, extraer y crear nuevos discursos en la obra fotográfica.

Existen diversas prácticas de modificación de la imagen fotográfica, y entre ellas, podemos citar las técnicas del fotomontaje. Se ha utilizado este método para desarrollar el hilo argumental de la tesis doctoral, ya que permite la incorporación de mensajes intencionales más o menos codificados y su capacidad de ruptura formal. "El País de las Maravillas" y el mundo "A Través del Espejo" son lugares misteriosos donde los personajes no viven de reglas convencionales, y por tanto, su significado

no desempeña un papel convencional. “Gracias a Lewis Carroll, el sonido de las palabras y los sentimientos que ellas provocan aparecen en los libros infantiles como un fenómeno nuevo”¹⁹⁵.

En el “País de las Maravillas” se describe una búsqueda, un juicio y una serie de pruebas iniciáticas que todos los seres humanos han de pasar atravesando un laberinto. Alicia contempla y descubre el mundo que le rodea, camina entre adultos tratando de comprender la sociedad en la que se encuentra. Es el comienzo de un viaje de iniciación en donde la existencia está constituida por una serie ininterrumpida de “pruebas”.

Guiados del hilo de Ariadna,¹⁹⁶ por los recodos inexplorados del laberinto, la llegada al centro, como al término de una iniciación, nos conduce a través del cuento de “Alicia en el País de las Maravillas”, a soñar sobre los sueños por una travesía de luz y en un recorrido apacible por la infancia. Imágenes concebidas para mirar y recorrer un espacio que obedece al interés de Carroll por el teatro animando a sus modelos infantiles a disfrazarse y a adoptar el papel de los personajes de sus cuentos.

Hacemos nuestra la posición que entronca la fotografía con el arte a través del teatro cuando Barthes, afirma que: “Daguerre, cuando se apropió del invento de Niépce, explotaba un teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz. La cámara oscura, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la fotografía y el Diorama”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 186.

¹⁹⁶ “Aunque el camino sea largo, a la meta se llega siempre. (Extremo que también se refleja en la incertidumbres del mito griego: ¿Ariadna entrega a Teseo un hilo para que encuentre su camino, o más bien se lo alumbró con su guirnalda de luz?)”. SANTARCANGELI, Paolo: *El Mito de los Laberintos*. Madrid: Editorial Siruela, 1997, pag, 335.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland: *La Cámara Lúcida*. Notas Sobre la Fotografía. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995, pag, 24.

Como entrada de la muestra, al principio, se sitúa la cámara oscura que hace las veces del interior de una cámara estenopeica, como la expresión más simple del concepto fotográfico, donde vemos los retratos de las niñas que Lewis Carroll fotografió, proyectados de forma invertida, como ocurre en el interior de cualquier aparato fotográfico. De esta manera, se muestra el proceso de la captación física de una imagen en un espacio cerrado a través de un “agujerito” o estenopo¹⁹⁸. La cámara imita lo que se considera el mecanismo del funcionamiento del ojo humano, (la luz penetra por la pupila, cambia de dirección en el cristalino (al actuar éste como una lente biconvexa) y termina en la retina formando una imagen invertida de lo que vemos), que a su vez configuraba un sistema de representación vigente desde el Renacimiento. Alicia se desliza por la madriguera de un conejo:

“O el pozo era muy profundo o ella caía muy despacio; porque tuvo tiempo de sobra, mientras descendía, para mirar en torno suyo, y preguntarse que ocurriría a continuación. Primero, trató de mirar hacia abajo para averiguar hacia dónde iba, pero estaba demasiado oscuro para ver nada; luego miró las paredes del pozo, y observó que estaban llenas de alacenas y anaqueles: Siguió cayendo, cayendo, ¿Es que la caída nunca iba a tener fin? “Me pregunto cuántas millas llevaré ya”, dijo en voz alta. “Debo de estar cerca del centro de la tierra”¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Cubículo con una perforación de alfiler sobre una lámina fina de un material duro y opaco. En el aspecto funcional, el efecto fundamental del estenopo es la profundidad de campo infinita en la imagen que se forma.

¹⁹⁹ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 26-27.

En este relato -según Gardner-, Dodgson se anticipó en cierto modo al famoso “experimento del pensamiento” en el que Einstein utilizó la caída de un ascensor imaginario para explicar algunos aspectos de la teoría de la relatividad. “Por su naturaleza icónica, las imágenes tienden a hablar el mismo lenguaje que los sueños. Y, como los sueños, su lectura es a veces incierta o equívoca. Por eso la imagen simbólica constituye el paradigma ejemplar de la imagen-laberinto”²⁰⁰.



Imagen 2: Entrada cámara oscura

²⁰⁰ GUBERN, Román: *Del Bisonte a la Realidad Virtual. La Escena y el Laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999, pag. 76.

El laberinto anuncia un tesoro. Todo laberinto tiene un centro y un peregrino. Peregrino es el que anda entre la luz y la sombra. Las dos se pertenecen ya que ambas son el reflejo de la verdad sobre el camino individual.

Este camino laberíntico no conduce hacia fuera, sino hacia dentro. Una vida que se precie se revela como oculta y el proceso de desvelamiento es lo que llamamos ser humano. Pero un laberinto es aquello que gira sobre sí mismo, como en espiral. Dar en la diana, llegar al centro es el objetivo, pero vivir es querer llegar.

Cuanto más difícil es el viaje, cuanto más numerosos y arduos son los obstáculos, más se transforma el adepto y en el curso de esta iniciación itinerante adquiere su nuevo "yo". Halla su tesoro máspreciado.

La inocencia perdida, esa inocencia del espíritu que refleja el rostro de un niño, no es sino el punto de llegada. Llegar es volver, así como haber nacido es comenzar a morir.

La búsqueda de la verdad, la belleza y el bien es una partida de ajedrez que jugamos con nosotros mismos. Jugamos a ser sombra y a ser luz. Todo lo somos, pero no lo sabemos.

El arte es el camino hacia la belleza, hacia el paraíso perdido por demasiado cercano. El arte nos permite olvidarnos del yo que nos aísla y nos devuelve al misterio de la belleza. En todo laberinto hay pérdidas, pruebas y a veces dolor. Pero estos no se solucionan con la razón, sino trascendiéndolos.

De las tinieblas a la luz es el camino, el arte el medio. Pero esto es ir contracorriente; probablemente serás negado por los tuyos y tu sociedad te olvidará, pues el olvido de los contemporáneos es el futuro de los poetas.

La salida del laberinto no está en la época en que naciste, sino en el porvenir. Nosotros vemos a Lewis Carroll en el centro de su laberinto porque encontró la pureza en la inocencia de la luz reflejada en su obra.

4.2. A través del espejo y lo que Alicia se encontró

*El que sólo busca la salida no entiende el laberinto, y,
aunque lo encuentre, saldrá sin haberlo entendido*

José Bergamín

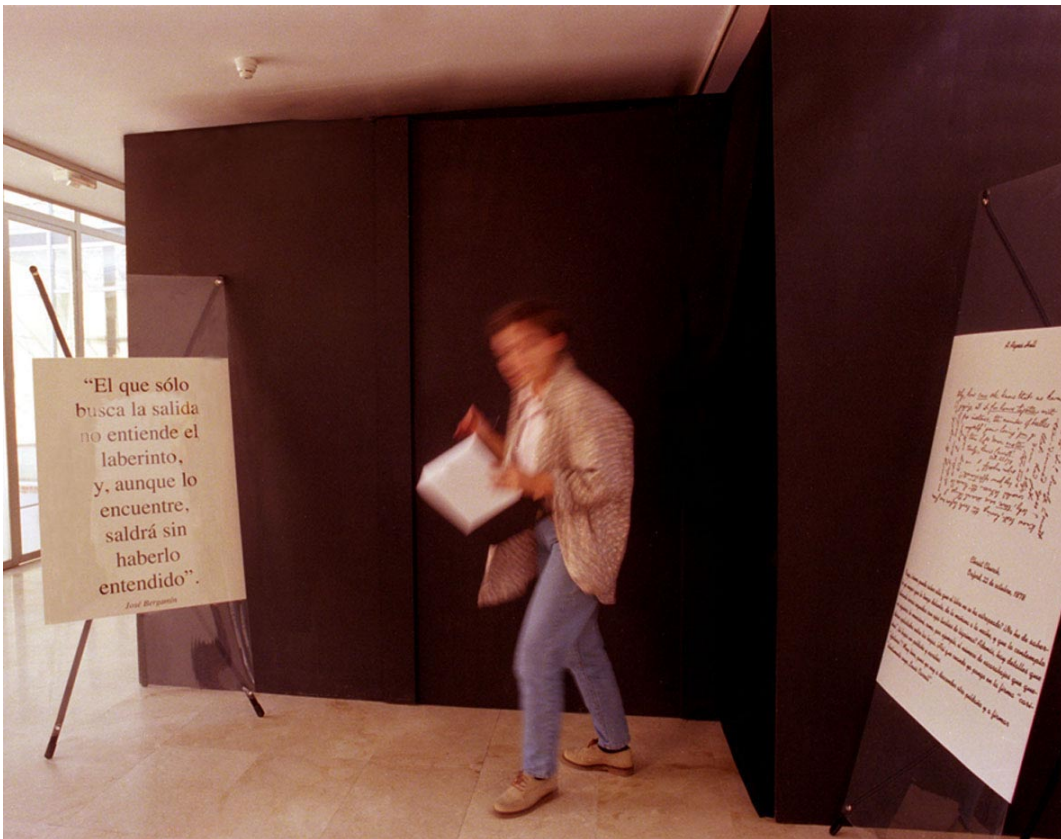


Imagen 3: Salida cámara oscura

En “A través del Espejo” y lo que Alicia encontró allí, se entabla una partida de ajedrez. Por una parte, las piezas de la Dama/Reina, (niña Xie Kitchin), el Rey (niña Xie Kitchin), la Torre, (niña Mary Millais), el Caballo, (niña Lizzie Wilson), el Alfil, (niña Amy Hughes), y el Peón, (niña Sarah Hobson); y por otra, el arcidriche o damero, sobre el que se desarrolla la partida de ajedrez, dan cuenta de la evolución de la fotografía.

“Durante unos minutos, Alicia permaneció callada, contemplando el campo en todas direcciones: era un campo de lo más singular: Tenía numerosos arroyuelos que lo recorrían de parte a parte en línea recta, y el terreno que quedaba entre uno y otro estaba dividido en cuadros mediante pequeños setos verdes, que iban de un arroyo a otro. -¡Vaya, está trazado exactamente como un gran tablero de ajedrez! -dijo Alicia por fin-. Debería haber hombres deambulando por él... ¡y los hay! -añadió en tono entusiasmado, y el corazón empezó a latirle violentamente de emoción, mientras proseguía-. Están jugando una inmensa partida de ajedrez que abarca todo el mundo, si es que esto es el mundo. ¡Ah qué divertido! ¡Cómo me gustaría ser uno de ellos! No me importaría ser Peón, con tal de poder jugar... aunque naturalmente, me gustaría más ser Reina”²⁰¹.

Carl Gustav Jung resume que: “Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio²⁰²”. Para Román Gubern, “Las imágenes simbólicas significan algo que no muestran, o que muestran muy imperfectamente o indirectamente, y por

²⁰¹ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 195

²⁰² JUNG, Carl G.: *El Hombre y sus Símbolos*. Barcelona: Luis de Caral Editor, 1977, pag, 18.

eso transmiten información y la ocultan a la vez. Lo que no impide que una imagen simbólica pueda estar ejecutada con una técnica y un estilo extremadamente realistas, como muchas “vanidades” de la pintura barroca. La analogía en el campo lingüístico conduce a las formas fonosimbólicas de las onomatopeyas, mientras que los morfosímbolos icónicos conducen a los ideogramas. Y al estar motivado el símbolo icónico por la comparación de atributos, está siempre más cerca de la metáfora que de la metonimia²⁰³. Los juegos de imágenes y las relaciones imaginarias constituyen una hermenéutica experimental de lo desconocido. Una vez identificado por el analista y la razón científica, podría sostener los mismos esquemas imaginarios, pero para invitar al hombre a la investigación de lo desconocido en otra dirección y arrastrarlo hacia nuevas exploraciones.

Carroll fue un precursor e iniciador del dadaísmo, por su mezcla de situaciones disparatadas y sin embargo, significativos juegos de palabras e ingeniosidades literarias. La función original de los símbolos del cuento de Alicia, fue precisamente la revelación existencial de Lewis Carroll, en la que podemos incluir toda su experiencia personal y social.

Desde su aparición, el juego de ajedrez ha sido motivo de leyendas, historias, anécdotas, películas, novelas, cuentos, etc. Las sesenta y cuatro cuadrículas del tablero de ajedrez sirven para analizar caracteres, estrategias, modos de pensar, vivir y obrar, pero a la vez, contemplan un número definido de pasos e interacciones de cada pieza que se puede estimar mediante la teoría de las probabilidades. Al igual que jugar al ajedrez supone un importante conocimiento en matemáticas, para Lewis Carroll era también un medio de desarrollo del pensamiento lógico.

²⁰³ GUBERN, Román: op. cit., pag, 90

El propio cuento de “A través del Espejo”, es la partida de ajedrez, pero además, se han escrito numerosos pasajes en los que se compara la vida a una inmensa partida de ajedrez. Unas veces los jugadores son los mismos hombres que tratan de manejar a sus semejantes como si fuesen piezas de ajedrez:

“Miró con cierta timidez a la verdadera Reina al decir esto; pero su compañero se limitó a sonreír complacida y dijo: “Eso se puede arreglar fácilmente. Puedes ser el Peón de Reina Blanca, si quieres; ya que Lily es demasiado pequeña para jugar; y para empezar, estás en la segunda casilla; cuando llegues a la Octava casilla te convertirás en Reina...” En ese momento, sin saber cómo, echaron a correr²⁰⁴”.

Dodgson, dice Román Gubern, “presentó un tablero de ajedrez como un gigantesco escenario social, en el que tenía lugar una caprichosa lucha por el poder. Al final Alicia se convertía en Reina del tablero, pero era cuestionada por las Reinas Blanca y Roja. Antes de que esto ocurriera, el autor desplegó sus juegos lógicos y hasta teológicos. Así, Tweedledee le explica a Alicia que no es más que una presencia en el interior del sueño del Rey Rojo y que si dejara de soñar con ella se esfumaría “como una vela cuando se acaba la mecha”. Sin duda el clérigo Dodgson aludió aquí a la creencia de Berkeley de que todo lo existente no son más que presencias en la mente de Dios. Pero esta vez el relato salió sorprendentemente del presente onírico para proyectarse hacia un futuro postonírico, que revela la existencia de un narrador externo, pues Dodgson escribe: “de todas las extrañas experiencias que tuvo Alicia en

²⁰⁴ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 195-196.

su viaje a través del espejo, aquella era la que siempre recordaba con mayor precisión. Años más tarde, evocaría aquella escena como si hubiera sucedido el día anterior”²⁰⁵ .

“Es en “A Través del Espejo”, donde Carroll se deja llevar por la mecánica del juego, y aunque su ingenio lo salva, llama más la atención del lector interesado en la lingüística y los crucigramas que la del que busca a la “Alicia del País de las Maravillas” y de sus misteriosas revelaciones. La enorme habilidad matemática se despliega por El “País de las Maravillas”, y más aún en “A Través del Espejo”, donde llega al paroxismo. “Alicia en el País de las Maravillas”, su destreza matemática y científica se manifiesta en preguntas que Alicia se hace constantemente sobre la naturaleza del mundo, preguntas geográficas, astronómicas, científicas, o simplemente matemáticas, hábilmente encubiertas en el diálogo de una niña. La relativización del lenguaje es total, y ello contribuye ciertamente al efecto onírico de la obra: se relativizan hasta los aspectos más sólidos de la realidad, que se escamotean a través de sinónimos, homónimos, pseudoetimologías, curiosidades y paradojas científicas”²⁰⁶ .

Las posibilidades de desarrollo del juego de ajedrez resultan infinitas, imprevisibles e insólitas. Carroll utilizó la lógica de pensar en el juego, para el desarrollo de sus trabajos pedagógicos redactando pequeños glosarios y libros de ejercicios para los estudiantes. Aplicó la matemática a la lingüística, lo lúdico a la educación y la poética a la fotografía.

²⁰⁵ GUBERN, Román: op. cit., pag, 129.

²⁰⁶ OJEDA, Jaime de: *Alicia en el País de las Maravillas y A través del Espejo*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pag, 20-21.

“Una de las primeras cosas que Alice aprende en Wonderland, es el castigo por la transgresión de las leyes. Y no sólo las leyes propias de Wonderland, sino también las del mundo real (como en el caso de las etiquetas “cómeme” y “bébeme”). Cuando Alicia atraviesa el Espejo, ya lleva unas cuantas lecciones aprendidas. Pero ese aprendizaje sólo sirve para el momento, porque el “nonsense” no tiene reglas”²⁰⁷. Carroll en su Alicia cambió el sentido convencional de las palabras para que todo el mundo pudiera disfrutar de este “nuevo juego” que había inventado.

“Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la camera obscura). No, yo digo: fueron los químicos. Ya que el noema “Esto ha sido” sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso”²⁰⁸.

La acción de la luz sobre ciertas sustancias químicas, dio origen a la fotografía o lo que conocemos como el “arte de la luz”. Con esta herramienta el fotógrafo podía crear y producir imágenes. El concepto de la luz desempeñó una función fundamental en las estéticas pictóricas de las teorías románticas (Goethe o Schelling), o de las estéticas vanguardistas del principios del siglo XX. En ellas, Schaeffer dice que, “se piensa la luz bajo una triple forma: condición de posibilidad de la manifestación pictórica, principio unitario de la composición y transmisión simbólica a través de la que se realiza la recuperación de la apariencia icónica en la esencia ideal. La metafísica de la luz es por tanto un aspecto

²⁰⁷ MANZANO ESPINOSA, Cristina: op. cit., pag, 230-233.

²⁰⁸ BARTHES, Roland: op. cit., pag, 142.

estético de la presentación simbólica. [...] La identificación entre luz y conocimiento es tan extendida en todas las esferas de nuestra cultura que podemos ver ahí metáforas fundamentales que estructuran nuestra visión del mundo”²⁰⁹.

El arcidriche o damero sobre el que se desarrolla la partida de ajedrez en “A través del Espejo”, están marcados por tres tableros de ajedrez, que dan cuenta de los hallazgos de la técnica fotográfica y su evolución.

“¿Te gustaría vivir en la casa del Espejo, Kitty? No se si te darían leche allí. Tal vez la leche del Espejo no sea tan buena de beber. ¡Oh Kitty, que maravilloso sería si consiguiéramos entrar en la Casa del Espejo! ¡Estoy segura de que tiene cosas preciosas! Hagamos como que había una manera de entrar en esa casa, Kitty. Hagamos como que el espejo se volvía tenue como la gasa, y que podíamos atravesarlo. ¡Mira, pero si se está convirtiendo en una especie de niebla! Será bastante fácil pasar... Y a decir verdad, el espejo empezaba a deshacerse como si fuese una bruma brillante y plateada. Un momento después, Alicia atravesaba el cristal, y saltaba ágilmente a la habitación del Espejo”²¹⁰.

²⁰⁹ SCHAEFFER, Jean-Marie: op. cit., pag, 143-144.

²¹⁰ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 172-173.

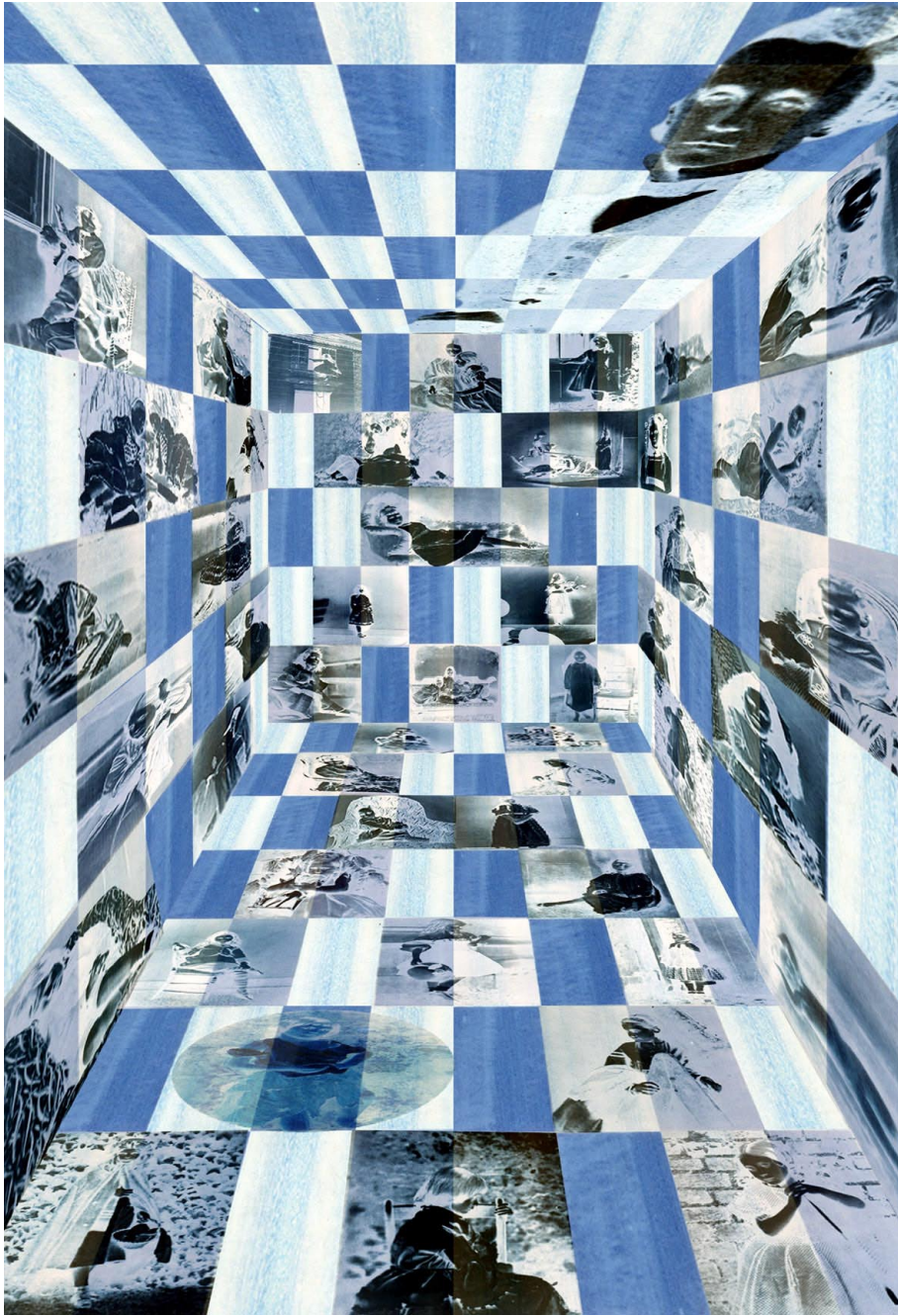


Imagen 4: Tablero de ajedrez en “baño de revelador”

Cada elemento de la fotografía debe comprenderse clara y separadamente. Por medio de la imagen digital y como punto de partida, el damero inicial (imagen: 4), está construido sobre una película en negativo y queda representado el paso hacia el primer procedimiento químico, es decir, el “baño de revelador”. Asimismo, se establece un proceso de protocolo que nos lleva a desmenuzar la imagen fotográfica. Con la visualización de valores invertidos en este damero, se propone tomar conciencia del mundo que nos rodea en los términos de la imagen fotográfica, de manera que contribuya a la representación expresiva final.

Treinta años después de que Josiah Wedgwood desarrollara el primer proceso de impresión fotográfica, William Fox Talbot siguiendo la misma línea, realizó en 1834 el primero de sus descubrimientos: el proceso básico de impresión con sal de plata, que le condujo más adelante a la invención y descubrimiento de la calotipia, principio básico de la fotografía moderna: el proceso fotográfico positivo-negativo.

La cámara se le ocurrió a Talbot como una nueva forma de notación cuya característica era precisamente la impersonalidad, pues registraba una imagen “natural”, o sea una imagen que llega a existir “con la sola intervención de la luz, sin ninguna ayuda del lápiz del artista”²¹¹.

El encaje fue un tema habitual en las copias por contacto que hacía Talbot ya que suponía una manera apropiada de obtener imágenes muy contrastadas con medios químicos todavía muy elementales. Incluyó uno de estos encajes en su libro “The Pencil of Nature”, primera publicación en la que se utilizó auténticas impresiones fotográficas para ilustrar un texto. Explicó la diferencia que existía entre una copia por contacto

²¹¹ Sontag, Susan: op. cit., pag. 98.

directamente del propio encaje (dibujo fotogénico), y las copias positivas que se podían conseguir a partir de esa primera copia, en cuyo caso, el encaje aparecería negro sobre un fondo blanco. Interpretó el mundo en términos binarios, como un orden establecido de ausencia y presencia de luz.

Hacia 1841 consiguió la posibilidad de reproducir numerosas copias de un solo negativo de papel encerado o aceitado, por lo que se obtuvo una producción en serie frente a la imagen única del daguerrotipo y lo patentó con el nombre de calotipo, de *Kalos*, bello. También estableció los cimientos de las artes reprográficas. “Fue un tránsito y una evolución personal donde todo lo fotográfico seguiría teniendo un cierto tinte misterioso y mágico. Talbot, con su genio y visión, sin duda, permitió que el fenómeno fotográfico diera uno de sus más importantes y mayores pasos iniciales. Fue un paso de gigante que marcó un camino, pero que no se limitó a indicar la dirección precisa a seguir, sino que además aportó respuestas sobre el modo en que era posible avanzar e incluso describió buena parte del porvenir fotográfico. Una conjunción especialmente rara en la historia de los avances técnicos y artísticos”²¹².

“-Minino de Cheshire -empezó, un poco tímidamente, ya que no sabía si le gustaba que le llamasen así, pero al Gato se le ensanchó la sonrisa. “vaya, de momento parece complacido”, pensó Alicia, y prosiguió:- ¿Te importaría decirme, por favor, qué dirección debo tomar desde aquí?

-Eso depende en gran medida de adónde quieres ir- dijo el Gato.

²¹² KURTZ, Gerardo F.: *Huellas de Luz*. Talbot. Fotografías y Estampas, op. cit., pag. 62-67.

-No me importa mucho adónde...- dijo Alicia.

-Entonces da igual la dirección- dijo el Gato.

-...Con tal de que llegue a alguna parte- añadió Alicia a modo de explicación.

-¡Ah!, ten la seguridad de que llegarás –dijo el Gato-, si andas lo bastante.

Alicia comprendió que eso era innegable, así que aventuró otra pregunta:

-¿Qué clase de gente vive aquí?

-En esa dirección –dijo el Gato, haciendo un gesto amplio con la zarpa derecha- vive un Sombrero; y en esa otra – hizo un movimiento con la otra zarpa-, una Liebre de Marzo. Ve a ver a quién quieras, los dos están locos.

-Pero yo no quiero andar entre locos- comentó Alicia.

-¡Ah, eso es algo que no puedes evitar! –dijo el Gato-; aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tú estás loca.

-¿Cómo sabes que yo estoy loca? –dijo Alicia.

-Tienes que estarlo –dijo el Gato-; de lo contrario no habrías venido aquí”²¹³.

“La ciencia no puede decirnos adónde ir, pero después de tomada esta decisión en otro terreno, sí puede decirnos la mejor manera de llegar”²¹⁴.

²¹³ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 85-86.

²¹⁴ Idem: pag, 86.

En el siguiente arcidriche (imagen: 5), se muestra por un lado, el resultado de la realización del segundo proceso químico: el “baño de paro” y, por otro lado, cuando los pintores descubrieron la influencia que la fotografía podía ejercer sobre la pintura. Llega el momento de la “revelación”. Nos adentramos en otro universo cuya representación icónica ayudó al reconocimiento del arte fotográfico, explorando por su andadura laberíntica²¹⁵, las posibilidades artísticas de la huella luminosa. Entre luces y sombras, se reconstruye lo eterno y temporal en el arte.

²¹⁵ “Con todo, el transeúnte que sigue su camino con perseverancia llegará seguramente a la meta. Lo mismo que ocurría en los juegos de los primitivos, en los dibujos prehistóricos, en los círculos de piedra a la orilla del mar: muerte, conocimiento, renacimiento”. SANTARCANGELI, Paolo: op. cit., pag. 335.



Imagen:5 Tablero de ajedrez en “baño de paro”

“El proceso de producción fotográfico se compone de un rito de separación a través del cual se reduce, invierte y lateraliza el tema de la fotografía, convirtiéndolo en portátil, un rito de margen (la negatividad física del sujeto fotografiado) y un reto de agregación, mediante el que se lleva a cabo una “corrección óptica” positivando la negatividad y produciendo un objeto (la fotografía) permanente y estable socialmente”²¹⁶, como “un eterno presente”, fruto de un futuro perpetuamente presente a través de su referencia a un pasado”²¹⁷.

La fotografía amplió el campo de lo representable y paralelamente se moldeó como arte expresivo sobre algunas bases tomadas directamente de la práctica pictórica. “Era preciso que la fotografía saliera de los dominios de la física y dejara de ser un sistema de registro casi automático de la luz sobre la superficie sensible y entrara en los dominios del arte”²¹⁸. El fotógrafo dejaba de ser un mero instrumento capaz de capturar una escena para pasar a intervenir en el resultado final y así crear una fotografía, de la misma manera que el pintor creaba un cuadro.

En la mayoría de los artículos que hay publicados sobre si la fotografía era considerada como arte, hubo seguidores y detractores, dando lugar a una discusión que duró hasta bien entrado el siglo XX.

“-Si cada cual se preocupase de sus propios asuntos –dijo la Duquesa con un gruñido sordo-, todo el mundo andaría bastante más deprisa de lo que va.

-Lo cual sería una ventaja –dijo Alicia, contentísima de poder exhibir un poco sus conocimientos-. ¡Piense lo que se acertaría el día y la noche! Como sabe, la tierra tarda

²¹⁶ ZUNZUNEGUI, Santos: *El Proceso Fotográfico como Ritual*. op. cit., pag, 139.

²¹⁷ Idem: pag, 140.

²¹⁸ NATKIN, Marcel: *El Arte de Ver en Fotografía*. Barcelona: Editorial Omega, Fotobiblioteca,1950.

veinticuatro horas en ejecutar una vuelta completa sobre su eje...

-Hablando de ejecutar –dijo la Duquesa-. ¡córtale la cabeza!”²¹⁹.

Carroll vio por primera vez las fotografías de Julia M. Cameron a las que denominó “Largas cabezas desenfocadas”, durante el mes de junio de 1864 en la exhibición de la Sociedad Fotográfica de Londres. “La señorita Cameron y yo escribimos, nos hemos enseñado las fotos mutuamente, las de ella están tomadas fuera de foco a propósito y algunas son muy pintorescas y otras ridículas aunque ella habla como si fueran triunfos en el arte”²²⁰. Ambos eran fotógrafos amateurs y se consideraban artistas. Carroll con su fotografía escrupulosa, detallada y perfecta y Cameron con una fotografía que mostraba su extravagante personalidad. A pesar de esto, los dos compartían muchos ideales que provenían de su profundo amor al arte, a la religión y a la literatura. A Carroll le atrajo la personalidad de Julia M. Cameron, su posición social y seguramente admiró su espíritu generoso e independiente. Durante toda su vida Dodgson compró obra de fotógrafos que apreciaba especialmente. A duras penas se encuentran fotografías de Cameron, pero en cambio, numerosas del fotógrafo Oscar Rejlander. También compró obra de Lady Clementine Hawarden, cuyo trabajo vio por primera vez en la exhibición de la Sociedad Fotográfica en 1864, conmoviéndole profundamente.

Hacia la misma fecha, en plena discusión entre la fotografía y el arte, aparecieron en París los jóvenes impresionistas. La advertencia de Baudelaire de que la fotografía y la poesía eran irreconciliables ayudó a la

²¹⁹ GARDNER: Martin: op. cit., pag. 82.

²²⁰ TAYLOR, Roger and WAKELING, Edward: *Lewis Carroll Photographer*. Princeton, New Jersey: The Princeton University Library Albums, 2002, pag. 83.

formación de los conceptos esenciales sobre los que se formaron los estilos postimpresionistas.

“La vasta influencia que la fotografía ejerció sobre los impresionistas es un lugar común de la historia del arte. De hecho, no es muy exagerado afirmar, como lo hace Stieglitz que, “los pintores impresionistas se adhieren a un estilo de composición estrictamente fotográfico”. La traducción de la realidad en zonas altamente polarizadas de luz y sombra, mediante la cámara, el recorte libre o arbitrario de la imagen en fotografías, la indiferencia de los fotógrafos a volver al espacio, especialmente el espacio de fondo, inteligible, todo ello fue la principal inspiración para la profesión de interés científico en las propiedades de la luz por parte de los pintores impresionistas, para sus experimentos en una perspectiva achatada y en ángulos insólitos y formas descentralizadas que son cercenadas por el borde del cuadro”²²¹.

Santiago Sánchez González, denomina esta estética neofotográfica o neopictórica, porque provienen del universo fotográfico de Julia Margaret Cameron. “Los efectos difuminador o “flou” de Cameron parten de recursos exclusivamente fotográficos, no hay ninguna mistificación pre o postfotográfica, lo que se obtiene es fotográfico cien por cien, sin manipulaciones de ningún tipo, al margen de que la estética resultante puede o no pueda gustar. Por el contrario, quienes defendieron los postulados “pictóricos”, lo que ejecutan es una serie de manipulaciones sobre la fotografía en una o varias de sus fases, para introducir elementos que distorsionan en algún sentido su esencia misma, entregándonos algo, que volvemos a repetir, podrá o no podrá gustar, pero no participa plenamente de lo que en realidad es una fotografía”²²².

²²¹ SONTAG, Susan: op. cit., pag, 102.

²²² SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago: op. cit., pag, 144.

En la última década del siglo XIX y comienzos del XX surgió una gran preocupación por la fotografía artística y grupos como el “Linked Ring Brotherhood” en Londres, entre cuyos miembros se encontraban George Davison, H. Cameron (hijo de Margaret Cameron), y Peach Robinson. Este último, quien, con su libro “Pictorial Effect in Photography”, sentó las bases de la realización de fotografías artísticas proclamando que pretendía “fijar las leyes que gobiernan la disposición de una fotografía, para que tenga el máximo posible de efecto pictórico, e ilustrar con ejemplos aquellos amplios principios sin los cuales la imitación, por minuciosa y fiel que sea, no habrá de ser pictórica y no se elevará a la dignidad de arte”²²³. El libro tuvo gran influencia en fotógrafos de la talla de Julia Margaret Cameron, Lady Clementine o Lewis Carroll. Las fotografías de todos ellos, con todo lo que suponían de representación y en ocasiones de teatral, fueron muy bien acogidas en la era victoriana. Sin embargo, contra esa rigidez y artificiosidad hubo voces que proclamaron una vuelta al naturalismo, a la toma de la realidad tal cual es, sin disfraces ni escenificaciones.

El movimiento fundado por Alfred Stieglitz, llamado “Photo Secesión” en Estados Unidos, inspirado en los pintores secesionistas de Munich, entre cuyos fotógrafos se encontraban Gertrude Käsebier, Edward Steichen Y Clarence H. White; así como las principales y más veteranas entidades fotográficas europeas, como “Camera Club” y el “Photo Club” de París, participaron activamente para conseguir que la fotografía fuera considerada dentro de la rama del arte. En esta época coexistían pictorialistas, impresionistas y realistas y todos reivindicaban para la fotografía el reconocimiento de forma estética.

²²³ NEWHALL, Beaumont: op. cit., pag, 76-77.

Para ello, muchos fotógrafos pensaban que mediante las llamadas “impresiones nobles” (carbón, goma bicromatada, bromóleo, etc), daban más categoría a sus trabajos porque proporcionaban acabados muy artísticos y además, porque posibilitaba la intervención personal del artista. Muchos fotógrafos se sirvieron de estas técnicas, tratando de imitar los cuadros que se pintaban en esta época.

Al finalizar la primera guerra mundial, hacia 1918, se obtuvieron importantes progresos técnicos tanto en las cámaras fotográficas como en los materiales sensibles, por lo que se dio una nueva orientación al trabajo fotográfico. Se inició una nueva era con cambios en lo que se refiere a las estructuras sociales y culturales, y los fotógrafos se sintieron atraídos por el reportaje, la fotografía “Live”, el nuevo realismo, el surrealismo y el “glamour”. Los procesos pigmentarios se fueron abandonando poco a poco y las “impresiones nobles” quedaron prácticamente relegadas al olvido.

De lo que no cabe duda, es que desde su aparición, el gran afán de los fotógrafos y de la fotografía fue que se la considerase un arte. Partiendo de las ideas expresadas en 1925, por Moholy-Nagy en el libro “Pintura, Fotografía, Film”, el autor húngaro defendió por primera vez “las potencialidades creadoras de la fotografía en términos que definen perfectamente las especificidades del medio y que ya no se limitan a adaptar, de manera bastante ambigua, un lenguaje heredado de la crítica pictórica. Por consiguiente, se estudiará la luz, el punto de vista, el encuadre, el movimiento y la instantánea, el detalle valorizado, la geometrización y la abstracción, etc. Y está claro que a pesar de la denegación inicial, este punto de vista sigue al pie de la letra el lenguaje

de la crítica pictórica, y lleva la fotografía hacia un punto culminante que es la llegada de la abstracción en los años 10 de este siglo”²²⁴.

“El misterio está sin duda en este salto, en este paso de una superficie a otra, y en lo que se convierte la primera, sobrevolada por la segunda. Del tablero de ajedrez físico al diagrama lógico. O bien, de la superficie sensible a la placa ultrasensible: en este salto es donde Carroll, gran fotógrafo, experimenta un placer que se supone perverso, y que confiesa inocentemente (como dice a Amelia en una “irresistible exaltación...: ACERCARME A USTED POR UN NEGATIVO...Amelia tu eres mía)”²²⁵.

“-¡Curiosismo y curiosismo! –exclamó Alicia (estaba tan sorprendida, que de momento se le olvidó por completo hablar bien)”²²⁶.

“Yo no pude costearme esa asignatura –dijo la Falsa Tortuga con un suspiro-. Sólo cursé matemáticas fundamentales.

-¿Cuáles eran? –preguntó Alicia.

-Para empezar, Mercer y Esgrimir, por supuesto –replicó la Falsa Tortuga-; después, las distintas partes de la Aritmética: Ambición, Distracción, Feificación y Discusión.

-Nunca había oído hablar de la “Feificación” –se atrevió a comentar Alicia-¿Qué es?”²²⁷.

Todas las materias de la Falsa Tortuga son retruécanos (leer, escribir, adición, sustracción, multiplicación). Para los niños estos juegos de palabras son muy divertidos, al contrario de lo que piensan los “peritos”

²²⁴ DURAND, Règis: *El Tiempo de la Imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pag, 17.

²²⁵ DELEUZE, Gilles: *Lógica del Sentido*. Barcelona: Editorial Paidós, 1982, pag, 241.

²²⁶ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 33.

²²⁷ Idem: pag, 122.

sobre los gustos de los niños, que creen que rebajan la calidad literaria de los libros juveniles. Cualquier disparate literario posee tal abundancia de símbolos que uno puede partir del supuesto que más le plazca sobre su autor, y construir fácilmente un caso sugestivo.

“El símbolo abre el campo de la conciencia haciendo percibir todos los aspectos de la realidad: lo sensible y lo velado, lo manifiesto y lo oculto, lo consciente y lo inconsciente. El símbolo actúa abriendo el consciente más inmediato y, al mismo tiempo, haciendo emerger hasta la superficie de la conciencia elementos inconscientes por asociación y encadenamiento espontáneo de emociones, imágenes y recuerdos, concatenando así una reserva de significados. Al informar sobre la globalidad, el símbolo es un medio para comunicar ideas de orden metafísico que informan sobre el principio”²²⁸.

En el tercer damero (imagen 6), se representa “el baño de fijador”, además del avance que ha experimentado la fotografía con la aportación del ordenador como una herramienta de gran alcance para comunicar ideas. Se plantea el problema de la fijación, como dice Philippe Dubois, “una vez que la imagen índice pretende inscribirse de manera estable, fijarse para la memoria, es decir, cuando la imagen pretende superar a su referente, eternizarlo, congelarlo en la representación”²²⁹.

²²⁸ MARTÍNEZ OTERO, Luis Miguel: *El Laberinto*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1991, pag, 7-8.

²²⁹ DUBOIS, Philippe: op. cit., pag, 113.



Imagen 6: Tablero de Ajedrez en “baño de fijador”

Carroll dio la bienvenida a la fotografía como “la nueva maravilla del mundo”. Fue uno de los primeros en tomársela en serio, en ver en ella un medio de expresión digno de interés. Por otra parte, su universo repleto de trampas, espejismos, cambios de talla, guardaba una gran afinidad con el de la fotografía. Universo que de golpe se introduce en su casa, en el espacio irreal de la cámara oscura donde los rayos luminosos recrean al prolongarse las furtivas e impalpables apariencias de la realidad. Revelar las imágenes latentes, captarlas, materializarlas, fijarlas para siempre es un prodigio de la fotografía que maravilla a Lewis Carroll, y que sólo la fuerza de la costumbre puede convertir en banal”²³⁰.

Se han rescatado del pasado a las niñas, Agnes Grace Weld, Alice Liddell, Amy Hughes, Aileen Wilson-Todd, Beatrice Hatch, Beatriz Henley, Sarah Hobson, Mary Millais, Marcus Keane, Sydney Owen, Xie Kitchin, Ellen Terry, Alice Constance Westmacott, Edith e Ina Liddell, Irene Macdonald, Mary y Charlotte Webster y Margaret Gatey, Gertrude Dykes, Polly y Florence Terry, Alice Jane Donkin, Mary Macdonald, el reverendo C. Barker y su hija May, Constante y May Erizon, Maria Aite, Agnes Hughes, Ella Balfour, Jemmy Sant, Evelyn Hatch, Mary Ellis, Lizzie Wilson, Evelyn Wilson, Katie Brine, y a Florence Bickersteht (imagen: 7), que Lewis Carroll inmortalizó con su cámara. “Entre estas placas mutantes, transformadoras de una realidad evanescente y sus formas que adquieren una nueva vida, el autor de Alicia debía de sentirse en su terreno. La muerte y la resurrección más allá de lo real, la detención del tiempo, la infinita prolongación del tiempo, la presencia de lo ausente, la ausencia de lo presente, todas estas paradojas las vivió una y mil veces al hacer estas fotos”²³¹.

²³⁰ BRASSAÍ, Halász Gyula: op. cit., pag, 28.

²³¹ Idem: pag, 28.

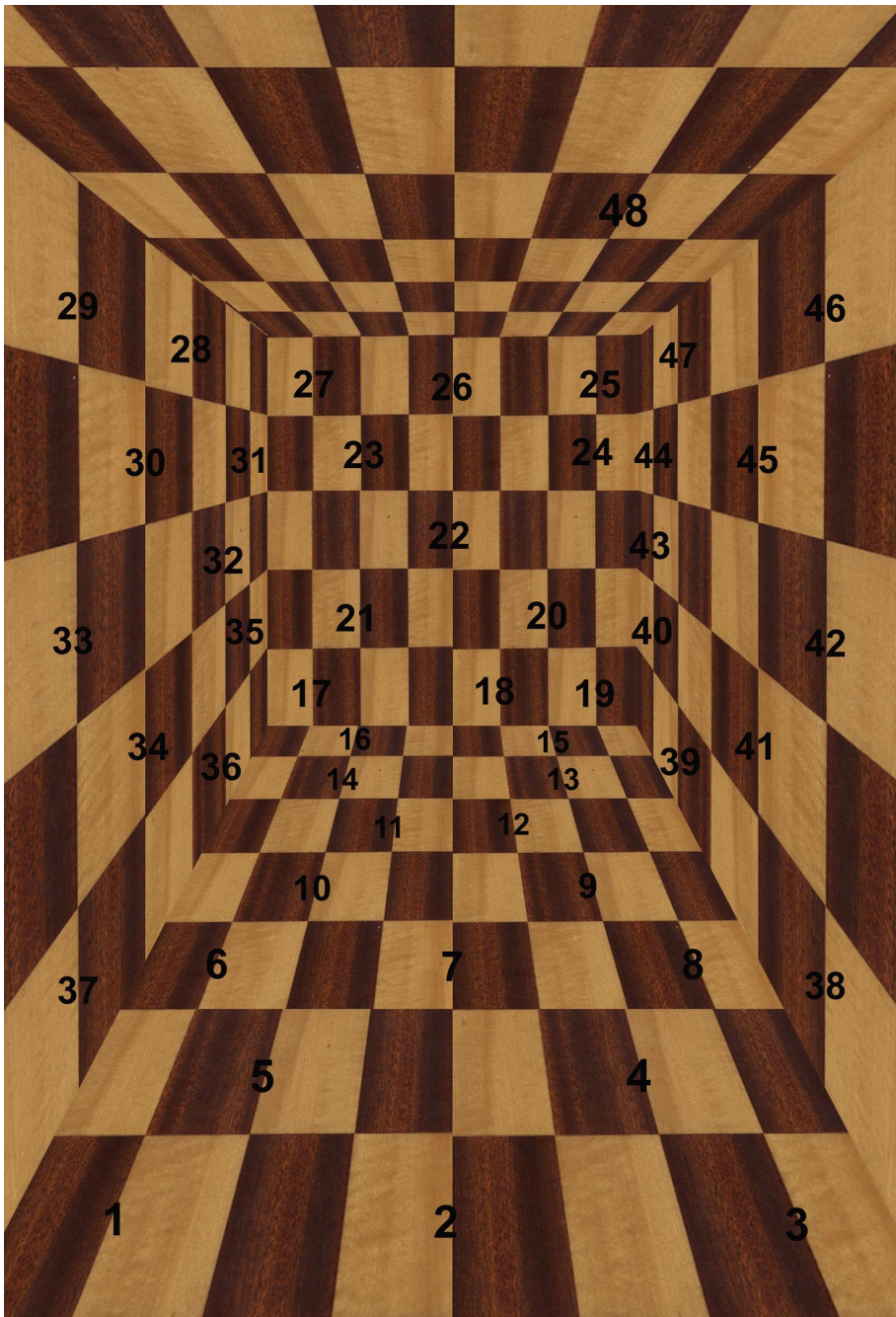


Imagen 7: Tablero de ajedrez con nombres de las niñas

1. Agnes Grace Weld. sobrina del poeta Tennyson, como "Caperucita Roja". Rectoría de Croft. 10-8-1857.
2. Alice Liddell en el jardín del decano de Christ Church. 1859-1860.
3. Amy Hughes. 12-10-1863.
4. Aileen Wilson-Todd. Rectoría de Croft. 4-9-1865.
5. Alice Liddell como mendiga. Verano, 1858.
6. Beatrice Hatch. 1872.
7. Beatriz Henley, hija del vicario de Putney. Septiembre, 1862.
8. Sarah Hobson. Agosto, 1857.
9. Mary Millais, hija del pintor prerrafaelista John Millais. 21-8-1865.
10. Marcus Keane. Whitby, 4-9-1863.
11. Sydney Owen. 26-7-1866.
12. Xie Kitchin. 1873
13. Ellen Terry. La actriz, en casa de Kentish Town, Londres, 14-6-1865.
14. Alice Liddell. Última foto que tomó de ella Carroll en 1870.
15. Xie Kitchin. 14-7-1873.
16. Xie Kitchin. 1873.
17. Alice Constance Westmacott, hija del escultor Richard Westmacott (Lambet Palace). 9-7-1864.
18. Edith, Ina y Alice Liddell. Verano, 1858.
19. Irene Macdonald. 1863.
20. Xie Kitchin. 1-7-1876.
21. Xie Kitchin. 12-6-1873.
22. Xie Kitchin. 12-6-1873.
23. Mary and Charlotte Webster y Margaret Gatey, en la rectoría de Croft. 1857.
24. Xie Kitchin y sus hermanos: "San Jorge y el dragón" (Christ Church), 1874.
25. Gertrude Dykes. Septiembre, 1872.
26. Polly y Florence Terry. 14-7-1865.

27. Alice Jane Donkin "La Fuga" (Barmby Moor). 9-X-1862.
28. Mary Macdonald. 10-10-1863.
29. El reverendo C. Barker y su hija May (Christ Church). 6-6-1864.
30. Constance y Mary Ellison. Agosto, 1862.
31. Aileen Wilson-Todd. Rectoría de Croft. 4-9-1865.
32. Maria White (Lambeth Palace). 11-6-1864.
33. Agnes Hughes. 12-10-1863.
34. Ella Balfour.
35. Xie Kitchin. 12-5-1874.
36. Xie Kitchin. Junio de 1873.
37. Jemmy Sant. 26-7-1866.
38. Evelyn Hatch. 1879.
39. Mary Ellis. 1865.
40. Lizzie Wilson. 4-7-1865.
41. Irene Macdonald. 1863.
42. Evelyn Wilson. 4-7-1865.
43. Katie Brine (Christ Church). 15-6-1866.
44. Xie Kitchin. 17-7-1878.
45. Irene Macdonald. Julio, 1863.
46. Florence Bickersteht, hija del obispo de Ripon. 8-9-1865.
47. Xie Kitchin. 1875.
48. Lewis Carroll²³².

²³² MARISTANY, Luis: op., cit., pag, 21 y s.s.

El tiempo es uno de los elementos que intervienen en la creación fotográfica. “El corte temporal que implica el acto fotográfico no es pues sólo reducción de una temporalidad dada en un simple punto (instantáneo), es también transición (incluso superación) de ese punto hacia una nueva inscripción en la duración: tiempo de la detención, ciertamente, pero también y por ello mismo, tiempo de la perpetuación (en el otro mundo) de lo que sólo tuvo lugar una vez”²³³.

Desde el nacimiento de la fotografía, la imagen ha sido sometida a todo tipo de manipulaciones. El fotomontaje, sin duda, ha estado siempre unido a la fotografía con el propósito de descontextualizar de su entorno diversos fragmentos de la realidad, que mezclada con otros elementos de representación gráfica, adquiere nuevos significados.

“Mientras los victorianos ajustaban cuidadosamente unas fotos con otras, como si armaran un *puzzle*, creando una imagen montada, que semejaba un cuadro académico, los hombres y mujeres de la década de 1920 reunieron imágenes sumamente variadas en tema, perspectiva, escala y tonalidad. Cada imagen individual reaccionaba frente a su vecina, sea por su refuerzo o por su violenta oposición. El proceso estuvo sin duda inspirado por la introducción de textos impresos en los cuadros abstractos -habitualmente recortes periodísticos-, así como de pequeños objetos que eran pegados a la tela. De ahí recibieron el nombre de *collage*, del verbo francés *coller*, o sea, encolar o pegar”²³⁴.

²³³ DUBOIS, Philippe: *El Acto Fotográfico*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999, pag, 154.

²³⁴ NEWHALL, Beaumont: op. cit., pag, 210.

Así como Coburn propugnó en 1917 que la fotografía, como las demás artes, llegase a “hacer cosas más extrañas y fascinantes que los sueños más fantásticos”, las nuevas tecnologías han contribuido a transformar la estética fotográfica, consiguiendo que lo real y lo irreal puedan mezclarse indistintamente. “La “revolución de la imagen” es significativa en lo que se refiere a una expansión mayor y masiva de la visión y de las técnicas visuales, permitiéndonos ver cosas nuevas y verlas de maneras nuevas”²³⁵.

Con la creación de este damero, se representan los principios fundamentales de la perspectiva de la imagen fotográfica mediante el sistema de numeración binaria; se redescubre una alternativa digital, mostrando una nueva manera de construir el espacio, que no hubiera sido posible si se hubiera hecho a través de una cámara fotográfica convencional. Como hemos mencionado en anteriores capítulos, lo que se determina con la perspectiva es el sentido de la representación, fundamento de toda imagen icónica. Una representación que Panofsky sitúa como dominada no por las leyes objetivas de la geometría sino por la distancia del espectador.

En el Renacimiento encontramos en la cámara oscura el punto de arranque para la captación de la imagen, que prefiguró el objetivo fotográfico. En el tratado de los trabajos sobre óptica que realizó Leonardo da Vinci, encontramos el arranque de toda una concepción de la imagen y su representación del sistema figurativo. La perspectiva se divide en tres partes principales: la primera trata de la disminución que sufre la dimensión de las imágenes en función de las distancias; la

²³⁵ LISTER, Martin: op. cit., pag. 56.

segunda concierne a la atenuación de sus colores y la tercera, a la imprecisión y los contornos según distancias diversas.

La perspectiva es un sistema que permite representar un espacio tridimensional unitario figurado sobre un plano, y que para hacerlo abandona alguno de los aspectos sustanciales del modo natural de ver. Es un sistema que consiste en la reducción del punto de vista a la visión monocular y estática y en la elección de un punto de fuga²³⁶ único en el fondo del cuadro en donde confluyen todos los otros puntos de la composición.

Este damero viene a ser como un escenario teatral, donde se distribuyen los personajes y los elementos arquitectónicos, según las coordenadas determinadas por las verticales y las horizontales y en función de las líneas que convergen en profundidad hacia el punto de fuga. El resultado es doble, por un lado, se crea la ilusión óptica tridimensional donde realmente no existe sino la bidimensionalidad del plano, y, por otro, se produce la sensación de la unidad de la obra.

Con esta imagen trabajada en modo digital, se cumple lo que Emilio García Fernández y Santiago Sánchez González, dicen respecto a que la forma o representación racional del espacio es la perspectiva y que la forma o la representación racional de la sucesión de los acontecimientos es la historia²³⁷.

²³⁶ En la perspectiva pictórica derivada de la estética del Renacimiento se utilizó el método lineal, en el que las líneas de las figuras se hacen pequeñas a medida que se alejan del espectador y convergen en un punto imaginario denominado de fuga.

²³⁷ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C; SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago; MARCOS MOLANO, María del Mar; URRERO PEÑA Guzmán: op. cit., pag, 155.

Por otro lado, escribe Luis Racionero que: “Leonardo utiliza el arte para promover la ciencia; hoy es la ciencia quien motiva el arte y esta simetría cultural, que hermana nuestra época al Renacimiento, en el terreno artístico y científico, es también una causa del interés actual por Leonardo. ¿Cómo recuperar una fusión del arte y ciencia similar a la que se da en su método?”²³⁸.

“Las imágenes digitales constituyen hoy “un nuevo tipo de señal”, con propiedades bastantes diferentes de las de la imagen fotográfica. Estas nuevas imágenes pueden utilizarse “para producir nuevas formas de entendimiento” y también pueden fabricarse para “provocar molestias y desorientar haciendo borrosas las cómodas fronteras y animando a la trasgresión de las reglas sobre las que nos apoyábamos”²³⁹.

“Vamos a ver: Cuatro por cinco, doce, cuatro por seis, trece; cuatro por siete...¡Dios mío, de esta manera no llegaré nunca a veinte! De todos modos la tabla de multiplicar no tiene importancia; probemos con la geografía. Londres es la capital de París; París la capital de Roma, Roma... no, ¡está todo mal, seguro! Debo de haberme convertido en Mabel! Probaré a recitar cómo la pequeña... -y cruzó las manos sobre su regazo, como si estuviese diciendo la lección, y empezó a recitar; pero su voz sonaba ronca y extraña, y no le salían las palabras tal como debían”²⁴⁰.

²³⁸ RACIONERO, Luis: op. cit., pag, 18.

²³⁹ LISTER, Martin: op. cit., pag, 55-56.

²⁴⁰ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 36.

Alicia pierde el control de lo que le han enseñado. Quiere probarse a sí misma que sigue existiendo midiendo su conocimiento. Pero existe una tensión entre saber y no saber que se traduce en un deslizamiento de identidad.

4.3. Aspectos simbólicos de la partida de ajedrez

Lo simbólico no es un tesoro escondido. Es un viaje. Ciertas imágenes nos hacen viajar, otras no. A las primeras a veces se las llama "sagradas".

Régis Debray

Cada capítulo de "A través del Espejo" representa una jugada de ajedrez. La misma Alicia entra en el juego, forma parte del tablero que sustituye ahora al espejo, y se lanza a la empresa de convertirse en Reina. Hay que considerar, por otra parte, en el importante simbolismo del juego del ajedrez, el juego en sí mismo. Esto implica la posibilidad de contemplar cada "pieza" como única e irreplicable, con las consiguientes lecturas, según sea el planteamiento de la posición de cada una de ellas.

"Imagina como sería una partida de ajedrez si todas las piezas tuviesen sus pasiones y sus entendimientos, más o menos pequeños o astutos; si no estuvieses seguro no sólo de las piezas de tu adversario sino un poco inseguro también respecto de las tuyas propias; si tu Caballo pudiera deslizarse a otra casilla furtivamente, si tu Obispo [tu alfil], para ruina de tu enroque, embaucase a tus peones para que abandonasen su sitio; y si tus Peones, pudiesen irse de sus puestos asignados, dejándote expuesto a

un jaque mate repentino. Aunque fueses el más sagaz de los razonadores deductivos podrías ser derrotado, sobre todo si confiases arrogantemente en tu imaginación matemática, y tratases a tus apasionadas piezas con desprecio”²⁴¹.

El simbolismo del juego de ajedrez, forma parte de la estrategia guerrera entablándose un combate entre piezas negras y piezas blancas, entre la sombra y la luz, entre los titanes (*asura*) y los dioses (*deva*), según el diccionario de los símbolos. “El arcidriche es una figura del mundo manifestado, tejido de sombra y de luz, alternando y equilibrando el yin y el yang. El arcidriche normal tiene 64 escaques o casillas (64= cifra de la realización de la unidad cósmica), es el *Vastu-purushamandala*, que sirve de esquema para la construcción de los templos, para la fijación de los ritmos universales, para la cristalización de los cielos cósmicos. El tablero es pues “el campo de acción de las fuerzas cósmicas” (Burckhardt), campo que es el de la tierra (cuadrado), limitado a sus cuatro orientes. El juego de los escaques, literalmente “inteligencia de la madera” en todas las lenguas celtas es practicado por el rey durante un tercio de la jornada, dicen ciertos textos. El compañero de juego es siempre un príncipe o un alto dignatario, jamás un personaje de humilde condición. El juego de ajedrez simboliza, en el dominio céltico, la parte intelectual de la actividad regia”²⁴².

Por otro lado, los maestros árabes, sufíes, en sus místicos *mansubat* (que consistía en obligar al jugador a encontrar la única salida) mostraban la parte trascendente de la realidad a través del ajedrez. Para Yuri Aberbaj, ajedrólogo y uno de los principales especialistas del ajedrez medieval, y máximo responsable del arbitraje en las olimpiadas ajedrecísticas, el arte

²⁴¹ ELIOT, George: Felix Holt en Martin Gardner, op cit., pag, 195.

²⁴² CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: op. cit., pag, 67-68.

del análisis en el juego del ajedrez era equivalente al que existe hoy en día. “Es imprescindible entender que en aquél tiempo la filosofía griega y la islámica estaban fundidas, y el enfoque del ajedrez era científico, más lógico que místico”²⁴³.

Carroll llevaba siempre en sus viajes un ajedrez portátil que consistía en un pequeño tablero con piezas de estabilidad garantizada, que se fijaban en pequeños agujeros del tablero. No sólo inventó juegos, sino también, transformó las reglas de juegos conocidos como el tenis o el croquet. En la carrera de conjurados se empieza cuando se quiere y se termina a voluntad; y la partida de croquet, las bolas son erizos, los mazos flamencos rosas, y los aros soldados que no dejan de desplazarse de un lugar a otro de la partida. Estos juegos son muy movidos, parecen no tener ninguna regla precisa y no implican ni vencedores ni vencidos.

“Hagamos como que éramos reyes y reinas”; y su hermana, a quien le gustaba ser muy exacta, había replicado que no podían, porque sólo eran dos, y Alicia se había visto obligada a decir finalmente: “Bueno, tú serás una sola, y yo seré todos los demás”²⁴⁴.

Al comienzo de la partida, Se sitúa la Dama/Reina, (niña Xie Kitchin) en la casilla blanca central de la primera fila del tablero. Junto a la Reina se encuentra el Rey (niña Xie Kitchin), y a su derecha el Alfil, (niña Amy Hughes), la Torre (niña Mary Millais), el Caballo (niña Lizzie Wilson), y El Peón (niña Sarah Hobson). Cada pieza se mueve en una dirección diferente y en consecuencia tiene un valor y una importancia distinta en el juego.

²⁴³ SCALA, Eduardo: “El Ajedrez ¿Juego de Guerra?”. Revista Jaque con Firma, nº 396, mayo, 1995.

²⁴⁴ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 169.



Imagen 8: Reina niña Xie Kitchin



Imagen 9: Rey niña Xie Kitchin

La Dama/Reina (imagen: 8), en el juego de ajedrez es la figura más contundente porque es la que más poder tiene frente al adversario; combina en una los movimientos de Torres y Alfiles. Es la pieza que tiene mayor movilidad, porque puede moverse como una Torre o como un Alfil; se mueve tanto en diagonal como por filas o columnas, y siempre cualquier número de casillas. Puede tomar cualquiera de las piezas negras, pero no pasar por encima de ellas, ni tampoco de las propias.

El Rey (imagen: 9), es decisivo en la culminación de la partida, es como la bola negra en el juego del billar, ya que su pérdida significa la pérdida de la partida. Al igual que la Dama, se mueve en todas las direcciones, pero hay una gran diferencia, ya que sólo puede hacerlo a una casilla de distancia. Debido a esta limitación de movimientos, el rey es una pieza de poco poder, sin embargo es la pieza más importante del ajedrez.

“¿De dónde vienes? –dijo la Reina Roja- ¿Y a dónde vas? Levanta los ojos, habla con discreción y deja de jugar ya con los dedos.

Alicia cumplió todas estas instrucciones, y explicó lo mejor que pudo que se había extraviado en su camino.

-No se que quieres decir con eso de tu camino –dijo la reina-; todos los caminos que hay aquí son míos...²⁴⁵”.

Con este fragmento, donde existen unas determinadas funciones semánticas diferenciadas entre pronombres demostrativos y posesivos, Román Gubern argumenta que: “estas transgresiones conducen al autismo semántico del que hace gala Humpty Dumpty en “A Través del Espejo”, cuando le dice a Alicia: “Cuando yo empleo una palabra significa

²⁴⁵ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 193.

lo que yo quiero que signifique... ¡ni más ni menos!”. Esta frase supone el apogeo del nominalismo autárquico, que puede desembocar en un verdadero idiolecto, y sugiere que Dodgson se adelantó en medio siglo a Wittgenstein al predicar con ejemplos la “desconfianza en la gramática” que postuló el filósofo vienés²⁴⁶. De ahí que, a la larga, la experiencia del sentido sea también la del absurdo, y la de éste, la del humor. Según Deleuze, en la dimensión de las superficies, es donde se encuentra toda la lógica del sentido.

Por otro lado, Joan Fontcuberta ha empleado para introducir el apartado titulado “Lectura de la imagen”, del libro “Fotografía: Conceptos y Procedimientos”, el mismo diálogo de Humpty Dumpty, que leemos en “A través del Espejo” de Lewis Carroll pero, modificando el término “palabra” por el de “fotografía”:

“-Cuando yo utilizo una fotografía, dijo Humpty Dumpty con una cierta desgana, esta fotografía significa lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.

-La cuestión es saber, dijo Alicia, si usted puede hacer que las mismas fotografías signifiquen tantas cosas diferentes.

La cuestión es saber, dijo Humpty Dumpty, quién de nosotros dos manda; eso es todo”. Lewis Carroll²⁴⁷.

²⁴⁶ GUBERN, Román: op. cit., pag, 128.

²⁴⁷ FONTCUBERTA, Joan: op. cit., pag, 131.

Fontcuberta establece una interpretación en los significados según la libre traducción del texto original de Lewis Carroll. “Las fotografías son “leídas”, según diversos criterios y toda lectura dependerá de dónde apuntemos: en la intención o en el “deseo” del fotógrafo, en el acto mismo de fotografiar, en la fotografía por ella misma, en la relación entre la fotografía y el contexto a través del cual se difunde, en el efecto causado en un determinado espectador... Seleccionar una determinada parcela del proceso comunicativo nos hará discurrir por discursos teóricos distintos”²⁴⁸. Parece que Joan Fontcuberta ha cambiado el término para basar su teoría equivalente sobre la imagen.

Como la filosofía, el ajedrez es una búsqueda de lo invisible, afirma Ludwig Wittgenstein. Cuando Alicia atraviesa el espejo, es invisible para las piezas del tablero:

“Ahí están el Rey Rojo y la Reina Roja –dijo Alicia en un susurro, por temor a asustarles-; y allá, el Rey Blanco y la Reina Blanca, sentados en el borde de la paleta; y ahí van dos Torres, paseando del brazo...; no creo que puedan oírme –prosiguió, acercando la cabeza-; y estoy casi segura de que no me pueden ver. Es como si, en cierto modo, me estuviese volviendo invisible...”²⁴⁹.

La disposición de las piezas fotográficas que aquí se desarrollan, muestran imágenes de ensueño a través de piezas imaginarias para ilustrar la fascinante partida de ajedrez que se desarrolla en el cuento de Alicia, así como revelar en el tablero ficticio la obra fotográfica de su autor.

²⁴⁸ FONTCUBERTA, Joan: op. cit., pag, 131-132.

²⁴⁹ Idem: op. cit., pag, 174.

Sus estudios de niñas alcanzaron la cima del género en los primeros años de la fotografía y han perdurado hasta nuestros días.

Xie Kitchin, (imagen: 8 e imagen: 9) más conocida como Alexandra o Xie Kitchin (1864-1925), está encarnada como Reina y Rey a la vez, ya que de todas las niñas que fotografió Carroll, fue su modelo favorita. Era hija de William Kitchin compañero y amigo del reverendo en el Christ Church de Oxford, con el que compartía, entre otras cosas, su amor por el arte. Los retratos que realizó Dodgson de Xie, fueron tomados desde que ésta fue pequeña hasta la adolescencia. La fotografía de la imagen: 8, fue tomada el 1 septiembre de 1876, en el estudio de Lewis Carroll en las habitaciones superiores de su apartamento en Christ Church de Oxford. Lleva un gorro y tiene la pose tomada de Penelope Boothby basada en un cuadro de Joshua Reynold sobre Penelope. El cuadro se encuentra en el Ashmolean Museum de Oxford. La imagen: 9 (14,9 x 13,0 cm.), la tomó el reverendo el 18 de mayo de 1874, en el estudio de Christ Church de Oxford en camisón y la tituló como "Sleepless" (sonámbula).

En las obras recopiladas por Edward Wakeling sobre la producción fotográfica de Lewis Carroll, al menos hay cincuenta retratos sobre esta niña entre 1869 y 1880. En cada retrato de Xie, su mirada es lo que más llama la atención. Mira a la cámara de una manera directa, sincera, abierta, relajada y confiada. En 1873, fue fotografiada con diversos trajes aproximándose a una referencia teatral y literaria: de india, en camisón, (imagen: 9), con gorro y guantes (imagen: 8), de danesa, en combinación roja, de griega con espada y cinturón, imagen nº 21 del tablero de ajedrez, (imagen: 6), o de china, imagen nº 15 del tablero de ajedrez, (imagen: 6), contribuía a conseguir según Wakeling, que Dodgson hiciera interesantes composiciones artísticas, puesto que ella, conocía muy bien las limitaciones técnicas de la fotografía. Además, la captó con su cámara en

otras poses como: durmiendo sobre un sofá con traje blanco y descalza, imagen nº 47 del tablero de ajedrez, (imagen: 6), o tumbada en el sofá con libro en mano y mirando fijamente a la cámara, imagen nº 22 del tablero de ajedrez, (imagen: 6).

Parece ser que la foto favorita de Dodgson fue la que tomó de Xie vestida para un invierno en Dinamarca. Considerando la amistad que unía a Carroll con la familia, seguro que la idea provenía de los padres ya que la foto estaba destinada como regalo a la princesa Alexandra por lo que puede leerse en lo que Dodgson escribió a la señora Kitchin en agosto de 1873: “el retrato coloreado de Xie (como danesa) tiene suficiente valor para ofrecérselo al príncipe de Gales”, añadiendo en el lateral: “la puede enviar de parte del artista si considera que la etiqueta lo permite”²⁵⁰.

Sin embargo, las fotografías tomadas en 1875 no sólo a Xie, sino también, a los tres hermanos más jóvenes que la tituló San Jorge y el Dragón de la imagen nº 24 del tablero de ajedrez, (imagen: 6), es una de las fotografías más reveladoras en cuanto muestra como entendía el reverendo la mente de los niños y como se introduce en su mundo imaginativo. La imagen de San Jorge, el santo patrón de Inglaterra en la que mata a una serpiente dragón con su lanza, era una imagen simbólica sobre el diablo y un símbolo nacional emblemático. Con esta imagen, afirma Wakeling, Dodgson reclama todas las memorias colectivas creando algo memorable y único, y está más cerca de la literatura que de lo artístico en sí.

²⁵⁰ TAYLOR, Roger and WAKELING, Edward: op. cit., pag, 100.

De 1876 a 1880, últimos años que Carroll fotografió, tomó instantáneas de Xie posando con su violín. Parece ser que por estas fechas, Xie se convirtió en violinista como podemos apreciar en la imagen número 20 del tablero de ajedrez, (imagen: 6). En esta fotografía encaja perfectamente el violín bajo su barbilla, su cabeza la apoya lateralmente como una verdadera profesional. Su vestido es el de una adulta con un terciopelo suave y estilizado para mostrar su fina cintura y acentuar sus caderas. Este retrato fue tomado apenas algunas semanas antes de que Carroll abandonase definitivamente la fotografía.

A Carroll le interesaba sobre todo el conjunto de la fotografía, la perfecta disposición de todos sus elementos: figuras humanas, objetos decorativos, fondos, e incluso espacios vacíos. El fotógrafo francés Brassai le calificó de maestro de la composición fotográfica. “Lewis Carroll en modo alguno ambicionaba calar el alma de cada uno de los modelos sino, más bien, componer una imagen bella y armoniosa. Si Julia Margaret Cameron estaba más atenta a las expresiones de los rostros que a la composición, él prefería no dejar nada al azar y su seguridad era infalible para situar una persona o un grupo. Lewis Carroll no amaba las fotos “desenfocadas” -blandas- como Cameron. Lewis Carroll prefería los retratos a pie, juzgando que el cuerpo entero de las personas es más expresivo que sólo su rostro o medio cuerpo”²⁵¹.

²⁵¹ BRASSAI, Halász Gyula: op. cit., pag. 10.



Imagen 10: Alfil niña Amy Hughes

El Alfil es la niña Amy Hughes (1857-1915), (imagen: 10), cuya mirada vuelta en un objeto lejano, se dirige en una dirección, como lo hace el alfil en el juego; con movimiento firme y no retrocede ante sus actuaciones. Se mueve en diagonal y siempre en la misma dirección. La sencillez que refleja este retrato tiene que ver con lo que Brassai dice sobre “la interminable pose, la inmovilidad forzada, el silencio, la respiración suspendida, la detención del tiempo son cosas que formaban parte de un ceremonial cuasirreligioso, y el fotógrafo, sacando a profusión de su caja misteriosa las efigies de sus modelos, pasaba todavía por un alquimista, un mistagogo, un mago”²⁵².

Hija del pintor prerrafaelista Arthur Hughes al que Carroll admiraba y al que compró un cuadro titulado *The Lady of the Lylacs*. La fotografía se realizó el 12 de octubre de 1863 en el jardín de la familia MacDonald en Kensington, Londres. Ésta, de mayor estudió arte con su padre y se casó en 1883 con John Greville Chester.

La combinación de palabra e imagen son muy importantes en la estructura de los cuentos de Alicia. Aunque no se había inventado todavía el cine, insinúan la técnica cinematográfica como dice García Déniz, en cuanto se refiere a la vinculación de Lewis Carroll por la imagen, tanto en su afán por dibujar (especialmente en su práctica de narrar cuentos e ilustrarlos sobre la marcha) como en su afición por la fotografía (en particular por la fotografía narrativa). Ambos procedimientos sugieren la narración en imágenes sucesivas, fundamento del cine.

²⁵² Idem: pag. 12.

“Con posterioridad a la publicación de Alicia, Lewis Carroll tomó la costumbre de llevar a sus jóvenes amigas a sesiones de proyección fija por el procedimiento de la llamada “linterna mágica”, precedente directo de la invención del cinematógrafo. No contento con el estatismo de la imagen proyectada, cuenta Isa Bowman en su libro *The Story of Lewis Carroll* que solía inventarse diálogos entre los personajes representados, para diversión de sus jóvenes acompañantes y sorpresa de los otros espectadores. Una situación de este tipo está relatada en el diario que el mismo Carroll escribió para la Browman en una de las visitas que ésta le hizo, titulado *Isa Visit to Oxford*”²⁵³.

²⁵³ GARCÍA DÉNIZ, José Antonio: op. cit., pag. 296.



Imagen 11: Torre niña Mary Millais

La Torre se mueve con cautela. Juega en línea recta siempre tanto en dirección horizontal como vertical, es decir, por columnas o por filas, y cualquier número de casillas, siempre en la misma dirección. Está representada por la niña Mary Millais (1860-1944), que era hija del pintor prerrafaelista John Everett Millais. La fotografía se tomó el 21 de julio de 1865 con el título de "Waking" (despertándose).

El escenario donde se tomó la imagen: 11, parece un fondo de muro de piedra. Ataviada con camisón la niña mira directamente a la cámara con expresión somnolienta. Está descalza, sentada en el suelo sobre un espeso césped, con las manos reposando sobre las rodillas. El tamaño de la foto original es de 12,8 x 10,2 cm. La fotografía parece registrada en el exterior, con una luz suave y sin sombra alguna.

En la línea del recorrido visual, comenzamos fijando la atención en la niña sentada y recostada sobre la torre que ha sido colocada a propósito adquiriendo una pose teatral, cuya mirada está situada en uno de los puntos fuertes del encuadre. Asimismo, nítida y completamente enfocada, su indumentaria (el color blanco del camisón), hace destacar a Mary Millais en el conjunto de la fotografía. La niña representa una realidad libre de estereotipos, de ataduras frente a la imagen de la que forma parte. Se aprecia claramente la afición del artista de retratar a sus jóvenes modelos como aparecían en la vida real.



Imagen 12: Caballo niña Lizie Wilson

El caballo (imagen: 12), está representado en la niña Elizabeth “Lizzie” Wilson-Todd (1856-1931), que está apoyada con la mano derecha sobre un árbol y la izquierda reposando en su brazo, en una actitud ausente. Es la pieza que mayores dificultades presenta para comprender su movimiento. A diferencia de las otras, su movimiento no es rectilíneo; salta formando una "L" de dos casillas por un lado y una casilla por el otro. Debido a su peculiar movimiento, no lineal sino en saltos, el caballo no es obstaculizado en su movimiento por las demás piezas, y puede saltar por encima de ellas. Sin embargo, como cualquier otra pieza, no puede ir a casillas ocupadas por sus propias piezas. Lizzie Wilson tenía dos hermanas, Aileen y Evelyn Wilson, a las que Lewis Carroll también fotografió el 4 de septiembre de 1865 en la Rectoría de Croft. Eran hijas de Henry Wilson Todd y Jane Marian- Rutherford.

“¡Eh! ¡Ahí! ¡Jaque!”, y un Caballero vestido con armadura carmesí, corrió al galope en dirección a ella blandiendo una gran maza. Tan pronto como llegó adonde estaba Alicia, el caballo se detuvo en seco: “Eres mi prisionera!”, exclamó el Caballero, al tiempo que se caía del caballo.

A pesar del sobresalto que se había llevado, Alicia se asustó, de momento, más por él que por sí misma, y le observó con cierta inquietud mientras montaba otra vez. En cuanto se acomodó en la silla, empezó de nuevo. “Eres mi...”, pero aquí le interrumpió otra voz clamando: “¡Eh! ¡Ahí! ¡Jaque!”, y Alicia se volvió un poco sorprendida hacia el nuevo enemigo.

Esta vez se trataba de un Caballero Blanco. Llegó junto a Alicia y se cayó del caballo exactamente como se había caído el Caballero Rojo, luego montó otra vez, y los dos caballeros se quedaron mirándose mutuamente durante

un rato sin decir nada. Alicia observaba a uno y a otro un poco perpleja.

-¡Como ves, es mi prisionera! Dijo el Caballero Rojo por fin.

-¡Sí, pero después he llegado yo y la he rescatado – replicó el Caballero Blanco.

-Bueno, entonces tendremos que luchar por ella –dijo el caballero Rojo, al tiempo que cogía su yelmo (que colgaba de la silla y tenía forma de cabeza de caballo) y se lo colocaba.

-Naturalmente, respetarás las Reglas del Combate, ¿verdad? –advirtió el Caballero Blanco, poniéndose el yelmo también.

-Siempre lo hago –dijo el Caballero Rojo; y empezaron a descargarse golpes el uno al otro con tanta furia que Alicia se situó detrás de un árbol para que no la alcanzaran los golpes”²⁵⁴.

De todos los personajes que se encuentra Alicia sólo el Caballero Blanco le ofrece su ayuda y afecto. Es el único que le habla con respeto y cortesía y es al que Alicia recordaba mejor de todos los que llega a conocer detrás del espejo. Tal vez su melancólica despedida sea la despedida de Carroll al hacerse Alicia mayor, convertirse en Reina y abandonarle.

²⁵⁴ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 276.

“Sólo tienes que andar unas yardas –dijo-, hasta el pie de la colina; luego pasas ese arroyo, y ya eres Reina... Pero aguarda aquí a verme marchar, ¿quieres? –añadió, cuando Alicia se volvió con mirada ansiosa hacia donde él le señalaba-. No tardaré. ¡Aguarda, y dime adiós con el pañuelo cuando llegue a aquél recodo del sendero! Creo que eso me dará aliento.”–Por supuesto que aguardaré –dijo Alicia-. y muchísimas gracias por haber venido tan lejos... y por la canción: me ha gustado muchísimo.¡ -Eso espero –dijo el Caballero dubitativo-; pero no has llorado como yo creía. Así que se dieron la mano, y luego el Caballero se internó lentamente en el bosque. ¡Allá va! ¡De cabeza, como de costumbre! Sin embargo, se vuelve a poner de pie con bastante facilidad; eso le pasa por llevar tantas cosas colgando alrededor del caballo...” Así siguió hablando consigo misma, mientras observaba cómo el caballo caminaba sosegadamente por el sendero, y se caía el Caballero. Después de la cuarta o quinta caída llegó al recodo; entonces agitó ella el pañuelo, y aguardó a que se perdiera de vista. “–Espero que esto le haya animado- dijo, volviéndose y echando a correr cuesta abajo-; y ahora, el último arroyo, ¡y a ser Reina! ¡Qué solemne suena eso! –unos cuantos pasos la llevaron al borde del arroyo-. “¡Al fin la Octava Casilla!”, exclamó saltando y tumbándose a descansar en un césped como el musgo, con pequeños macizos de flores diseminados aquí y allá”²⁵⁵.

²⁵⁵ Idem: pag. 293.



Imagen 13: Peón niña Sarah Hobson

El Peón se mueve en dirección vertical, una casilla adelante en la columna en que se halla situado. Al contrario de las restantes piezas, el Peón siempre avanza, no puede retroceder, así que cuando llega a la octava línea -primera del adversario-, ya no puede hacer ninguna jugada más, sino que, en ese momento, se promociona y se convierte en la pieza que se prefiera, a excepción del Rey, puesto que solamente puede haber un Rey en cada bando. Esto se conoce también como la coronación del Peón, y generalmente se elige la Dama, por ser la pieza más poderosa. Pertenece a la imagen: 13 que está representada por la niña Sarah Hobson, hija de Henry Hobson, director de la Escuela Nacional de Croft.

La fotografía fue tomada en los jardines de la Rectoría de Croft en agosto de 1857. Se observa como la imagen de la niña que ocupa el centro, queda realzado con respecto al fondo. El núcleo semántico se aprecia en la mirada desafiante que muestra Sara Hobson frente a la cámara.

Alicia ha saltado el último riachuelo, y se encuentra ahora en $8D^{256}$, última casilla de la columna de dama. El Peón que consigue ser Reina en “Alicia A Través del Espejo” es la propia Alicia.

“¡Ay, qué contenta estoy de haber llegado aquí! ¿Qué es esto que tengo en la cabeza?”, exclamó consternada, llevándose las manos a algo pesadísimo que tenía ajustado alrededor de la cabeza.

²⁵⁶ “En la India el cuadrado del 8 se utilizaba para contabilizar. En realidad, no se sabe si primero fue un ábaco y luego un espacio con dimensiones mágicas o fue al revés. El cuadrado del 8 o Ashtapada se encuentra en multitud de templos, es un mandala que con su octógono simboliza la fusión del cuadrado y el círculo, síntesis del Cielo y la Tierra. En Occidente, los templarios construyeron muchas iglesias con base octogonal, representaciones de la Totalidad, de ahí que el ajedrez sea el juego del espacio-tiempo, infinito-finito, sintetizado en el caduceo del 8. Scala, Eduardo: *La Semilla de Sissa*. Ajedrez: Madrid, Jaque XXI, 1999, introducción.

-Pero, ¿cómo puede haberseme puesto sin que yo lo haya notado? –se dijo, mientras se lo quitaba y lo colocaba en su regazo para ver de qué se trataba. Era una corona de oro”²⁵⁷.

En “A través del Espejo”, hay personajes que son piezas de ajedrez, como los caballos, las reinas, los reyes. “El País de las Maravillas” es un juego de cartas. Aparecen las cartas de la baraja francesa (Cinco, Siete, Dos, Rey, Reina y Sota de Corazones). El comportamiento de cada uno de estos personajes y su rango social corresponden con su valor en el juego y palo de la baraja que representan. Las espadas son los jardineros, los bastos los soldados, los diamantes, los cortesanos y los corazones, la familia real.

Por otro lado, las cartas se pueden doblar y formarán los arcos para el juego de croquet; cuando no quieren ser identificados se tenderán boca abajo, como los jardineros; como están hechas de cartón les resultará imposible aprender a nadar, como confiesa la Sota de Corazones. Alicia entra en el jardín de las Flores Vivas y empieza a tratar con cartas. El estilo de Carroll y la forma con que maneja el lenguaje, lo sitúan entre los precursores e iniciadores del dadaísmo:

“¡Ahí viene! -exclamó la Espuela de caballero-. Oigo sus pasos: bum, bum, por el paseo de grava.

Alicia se volvió ansiosa de mirar, y descubrió que era la Reina Roja.

-¡Ha crecido una barbaridad! –fue su primer comentario. Y así era, en efecto: la primera vez que la vio Alicia en la

²⁵⁷ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 294.

ceniza media sólo tres pulgadas... ¡en cambio, ahora, le sacaba media cabeza a la propia Alicia!

-Es lo que hace el aire libre –dijo la Rosa. El aire maravillosamente agradable que tenemos aquí.

-Creo que voy a salirle al encuentro –dijo Alicia; pues aunque las flores eran bastante interesantes, le pareció que sería muchísimo más distinguido trabar conversación con toda una Reina.

-No podrás dijo la Rosa-. Yo te aconsejaría que fueses en sentido contrario.

Esto le pareció a Alicia una tontería; de modo que no dijo nada, pero salió inmediatamente al encuentro de la Reina Roja. Para su sorpresa, un momento después la había perdido de vista, y descubrió que ella misma estaba entrando de nuevo por la puerta.

Retrocedió un poco irritada, y después de buscar con la mirada a la Reina (a la que divisó finalmente a los lejos), decidió probar esta vez a caminar en dirección contraria.

El resultado fue magnífico. Todavía no llevaba andando un minuto, cuando se encontró cara a cara con la Reina Roja y frente a la colina, a la que hacía tanto rato trataba de llegar”²⁵⁸.

A lo largo de su vida el reverendo Dodgson dedicó mucho tiempo a escribir cartas. De esas casi 100.000 cartas que escribió y recibió, muchas fueron dirigidas a sus amigas-niñas como una buena manera de afianzar su relación con ellas. Se han publicado unas 200, principalmente en el libro de Evelyn M. Hatch, “A Selection from the Letters of Lewis

²⁵⁸ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 193.

Carroll to his Child-Friends”, y las de su sobrino, Stuart Dodgson Collingwood, “The Life and Letters of Lewis Carroll”.

Estas cartas están concebidas como obras de creación literaria y son ejemplos brillantes del nonsense, que ocupó el entorno natural de la infancia de Carroll y lo empleó como hemos apuntado en anteriores capítulos, en las revistas familiares que redactaba para entretener a sus hermanos. Las cartas destacan además, de por sus peculiaridades lingüísticas, por los efectos caligráficos. “Unas veces escribe con una letra diminuta que “imita” la letra de las hadas y se firma Silvye, un personaje de una de sus obras, otras veces su letra es temblorosa, simulando miedo, pero se va afirmando progresivamente con el cambio de humor de la carta; en otra ocasión escribe en forma de rectángulos inscritos, desarrollándose la carta desde el rectángulo mayor al más pequeño, por lo que es necesario ir girando el papel para poder leer lo que hay escrito. O puede escribir un poema en un papel quemado y polvoriento para parecer un antiguo manuscrito. [...] Resulta evidente que las cartas que Lewis Carroll escribió a sus amistades infantiles constituyen un importante punto de conexión entre la personalidad de Carroll, sus relaciones afectivas con las niñas y su producción literaria. Por otra parte, son un muestrario excelente de experiencias artísticas y de usos peculiares del lenguaje, cuyo estudio puede ayudar a entender mejor “Alice’s Adventures In Wonderland”²⁵⁹.

²⁵⁹ GARCÍA DÉNIZ, Jose Antonio: op. cit., pag. 93-94.

El laberinto adquiere un nuevo grado de realidad; se extiende entre cartas, espejos que reflejan, y tableros que planifican. Irónica e inesperadamente Alicia se ve metida en el disparatado mundo adulto de una baraja viviente presidida por una iracunda y alocada Reina de Corazones. Invita a leer el viaje en términos simbólicos como una experiencia relacionada con los deseos y temores de la figura de su soñador.

Las reproducciones de algunas cartas, van distribuidas (Imagen: 14 e imagen: 15), entre las piezas de ajedrez y los dameros. Las originales se encuentran en el anexo número 2. También se han adjuntado algunas de las cartas que las niñas escribieron cuando fueron adultas, relatando sus impresiones sobre el reverendo Dodgson (anexo número 4.).



Imagen 14: Instalación en el Centro Cultural García Lorca de Humanes (Madrid)



Imagen 15: Instalación en el Centro Cultural García Lorca del municipio de Humanes (Madrid)

Los espejos inducen a mirar la realidad desde “el otro lado”, del mismo modo que a través del visor de la cámara la visión del mundo se puede cambiar. La retina del ojo ¿No es una especie de espejo colocado entre lo objetivo y lo subjetivo, y la superficie reflectante donde se opera la anexión de estas dos mitades del universo?. Al dirigirse hacia un espejo, la imagen reflejada se mueve en sentido opuesto.

“Las prodigiosas propiedades de un cuerpo reflectante, que cambia de aspecto con las figuras que se presentan ante él, que cambia el aspecto de las cosas que reproduce con sus formas y disposiciones propias, han sido tema de la ciencia exacta y de las especulaciones de los visionarios. La trama geométrica de los rayos incidentes y reflejados que determinan las desviaciones ópticas que se prolongan en los espíritus, constituye el tejido de fondo. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias se enmarcan allí en una constante renovación de elementos, y todo ello con una gran diversidad de materiales (agua, bronce, estaño, mercurio, hierro, acero, acero de China, aluminio, electrum y otros metales, cristal, cristal plateado, vidrio, selenita, crisolita, gema, uña, marfil, maderas doradas, cartón aluminizado, aire, o cualquier cuerpo liso), y soportes (mango, escudo, tapadera, cuba, copa, barreño y otros recipientes, espadas y otras armas blancas, muebles, gabinetes, galerías, fachadas de arquitectura, gruta, montaña, gota, nube, pozo, luna, sol de cristal, figura humana, faro, telescopio, bastidor de espejos ardientes, máquinas asbásticas, central solar, teatros especulares, anfiteatros, cista, sistula, gabinete, y cabina). Los espejos se encuentran en objetos y lugares diferentes. Se les descubre en la naturaleza. Los cuerpos celestes, los fenómenos meteorológicos tienen sus doctrinas y sus cuentos catóptricos.

Cálculos exactos, cálculos erróneos, y la imaginación, participan en la edificación de la leyenda”²⁶⁰.

Román Gubern escribe sobre el misterio de “A Través del Espejo” y afirma que ha sido tema de inspiración para muchos artistas, “con tantas variantes como las que separan las meninas de Velázquez del *Orfeo* (1950) de Jean Cocteau, donde las dos caras del espejo que sus personajes atraviesan constituyen la frontera entre la vida y la muerte. Veinte años antes -sigue diciendo- en 1930, Cocteau había dicho en *Le Sang d'un poète*. “Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images” (juego de palabras porque réfléchir significa en francés tanto reflejar como reflexionar). El “tema del espejo con memoria” se encuentra en relatos terroríficos (el espejo que fue testigo de un crimen y el tema del espejo con contenidos autónomos alcanza hasta Blancanieves. Estos tratamientos fantásticos del espejo implican que su superficie no es meramente una extensión reflectante pasiva, sino que posee “contenidos” propios. Desde el punto de vista de la física moderna tal vez podría postularse que el mundo invertido que se abre al otro lado del espejo es un mundo de antimateria...”²⁶¹.

Los espejos han estado siempre unidos a las nociones de lo maravilloso y lo mágico. El empleo del espejo mágico corresponde a una de las más antiguas formas de adivinación. Según cuenta la leyenda, Pitágoras tenía un espejo mágico que presentaba la cara de la luna antes de verla aparecer, como lo hacían las brujas de Tesalia. También se utiliza en el Congo como adivinación para interrogar a los espíritus y las respuestas se inscriben en él por reflexión. Por el contrario, en Asia central los chamanes practican la adivinación por el espejo dirigiendo éste hacia el

²⁶⁰ BALTRUSAITIS, Jurgis: *El Espejo*. Madrid: Miraguano ediciones, 1998, pag, 294-295.

²⁶¹ GUBERN, Román: op. cit., pag, 129.

sol o la luna, que se consideran también espejos, sobre los cuales se refleja todo lo que pasa sobre la tierra.

Jurgis Baltrusaitis dice sobre la magia y la mitología que: “se encuentran asociadas directamente a una operación científica por excelencia, basada en los rayos incidentes y reflejados que transfiguran e invierten el mundo visible y que pueden destruir igualmente las materias inflamables y licuar los metales. Desde siempre se han combinado aparatos catóptricos que ofrecían a la vez juegos ópticos muy divertidos y una enseñanza sobre las leyes y mecanismos de la visión. Siempre marcadas por el misterio, esas curiosas maquinarias han conservado durante mucho tiempo un fondo de prestidigitación y leyenda. Los eruditos y los curiosos las acumulaban en sus museos. El museo kircheriano, instalado en el colegio de los Jesuitas en Roma, fue el que tuvo la más ilustre colección de su tiempo. De todas las ramas de la ciencia exacta, la catóptrica, ciencia visionaria por excelencia, era la más propicia para la eclosión de mundos fantásticos. Dos constantes antinómicas -desajuste y ajuste- definen su poesía y su singularidad”²⁶².

La casa del espejo que Alicia atraviesa para llegar al “País de las Maravillas” que se prolongaba por el jardín, al otro lado, ya existía un cuarto de milenio antes. “A Través del Espejo” gira, sobre las aventuras de una niña que ha conseguido atravesar el espejo. En el espejo, todos los objetos asimétricos están para “el otro lado”; en la vida real, Carroll utilizó la noción de inversión para divertir a sus pequeñas amigas y este concepto está presente en todos los disparates escritos por él, concepto estrictamente carrolliano: “incluso en los momentos serios, la mente de

²⁶² BALTRUSAITIS, Jurgis: op. cit., pag. 19-299.

Carroll, como la del Caballero Blanco, parecía funcionar mejor cuando veía las cosas invertidas”²⁶³.

Speculum ha dado el nombre de “especulación”. De esta manera, especular era en su forma original, observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo. Sidus (astro) ha dado “consideración”, que significa etimológicamente el acto de mirar el conjunto de las estrellas. Estas dos palabras abstractas, que designan hoy en día operaciones altamente intelectuales, se enraizan en el estudio de los astros reflejados en espejos. De ahí que el espejo, en cuanto superficie reflectante, sea el soporte de un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento.

El cuerpo reflectante no deja de maravillar y sorprender. Miguel Angel asombraba a la gente cuando trabajaba en la Capilla Sixtina porque pasaba el pincel de una mano a otra para pintar; también, Leonardo da Vinci era zurdo y cultivaba el uso de ambas manos. Asimismo, Lewis Carroll experimentaba escribiendo en espejo a sus jóvenes amigas, cartas que en su mayoría son ejemplos brillantes de *nosense* literario, tan del entorno natural de la infancia de Carroll. En conjunto, constituyen un amplio abanico de recursos estilísticos a cual más atrevido, destacando sus peculiaridades caligráficas. Algunas de estas cartas se reproducen en el anexo número 4.

²⁶³ GUBERN, Roman: op. cit., pag. 171.

4.4. La representación animal: del conejo al unicornio

*Cualquiera que haya amado a un verdadero niño
conocerá la admiración que uno siente en presencia de un
espíritu recién salido de las manos de Dios, sobre el que
todavía no ha caído... ninguna sombra de pecado.*

Lewis Carroll

Dodgson admiraba a los escritores románticos Blake, Wordsworth, Coleridge y Dickens, aunque su visión se inclinaba más hacia la de Blake. Al igual que él, contemplaba en el niño la mística combinación del primitivo y el puro, el noble y el divino. Asimismo, Carroll era consciente de que cuando al niño no le gustaba la realidad buscaba una escapatoria a través de las fantasías.

Los libros de Alicia son revulsivos contra la degradación infantil. Tanto para Blake como para él, “la infancia es la medida de todo lo bueno y las cualidades intrínsecas de los niños muestran lo mucho que la humanidad se ha apartado de los valores eternos. Para ambos, el niño pone de relieve los males cometidos por el hombre en el mundo y parece invitar al pecador consumido y sin brillo a arrepentirse y a rendir culto en el santuario de la inocencia infantil. Las visiones y ensoñaciones de Blake también anuncian algunas de las de Charles. En “Stolen Waters”, de Charles, el narrador escucha una “voz clara”, evidentemente divina, que trae consigo la salvación. El poema es irreal, como muchos otros poemas suyos en plan serio, y la creencia de Charles en que el amor “hace que el mundo gire” corre pareja con la armoniosa idea de que la vida no es más que un sueño. Como Blake, Charles rehúsa moralizar a la infancia, la

venera en todas sus manifestaciones. Le dio la fuerza y el coraje para declarar la infancia como la forma más elevada de vida en la tierra y convertir la amistad con niños en su principal objetivo y fundamento, así como para permitir despertar en los niños su capacidad creativa y procurar que fueran ellos los principales lectores de sus cuentos”²⁶⁴.

Gracias a la Alicia de Carroll, en los libros se dejaba de tratar a las niñas como tontas. “A diferencia de las muchachas que de tanto candor aburren, la pequeña Alicia participa activamente en sus sueños. Amante de los animales como todo inglés que se precie y educada en el respeto a las costumbres ajenas siempre y cuando no atenten contra las propias, vivirá junto a sus entrañables bestias humanizadas una aventura que se sale de los límites de la literatura infantil. De hecho, “Alicia en el País de las Maravillas” no es entendida por muchos niños, su versión cinematográfica es la película más difícil de Disney y sus pasajes a menudo nos recuerdan la embriaguez producida por el consumo de alucinógenos. Indiscutiblemente, la Alicia de Carroll marca un antes y un después en el prototipo de la niña en la literatura”²⁶⁵.

Una oleada de sensibilidad romántica se extendió a toda la literatura y Charles Dickens fue el máximo exponente de la nueva filosofía sobre la infancia. Describió al niño como la víctima de un orden social depravado y acusó al mundo adulto de insensibilidad, maldad y abuso de los niños. *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Paul Dombey*, son inocentes y los toman como víctimas. “Impresionado y profundamente conmovido por el tratamiento que Dickens da a la infancia, Charles parece seguirle en su curso creativo, pues en los dos libros de *Alicia* y después en las dos partes de “*Silvia y Bruno*”, el niño inocente es tomado como víctima por

²⁶⁴ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 149-151.

²⁶⁵ MEMBA, Javier: “*De Caperucita a Lolita*”. Madrid: Diario El Mundo, 14-7-1999, pag, 60.

una brutal sociedad adulta. Charles fustiga las costumbres y las conveniencias de su clase que, incluso en los mejores hogares victorianos, promueven actitudes desconsideradas hacia los niños y los ignoran. Prestó cuidadosa atención al talento de Dickens para la exageración humorística y la ironía mordaz, observando cómo usaba estas técnicas el novelista para socavar la sociedad que deploraba”²⁶⁶.

Carroll introduce lo absurdo y lo mágico en la vida cotidiana. Aunque antes, -Cazote, Coleridge, Hoffman, Achim D’arnim, Edgar Poe- habían intentado confundir en sus obras lo imaginario y lo real, lo maravilloso y lo cotidiano, tiene el mérito de haber inventado una técnica del sueño estrictamente personal, una alianza muy particular entre onirismo y lógica. Ha abierto el camino, dice Florence Becker, “hacia un género de literatura absolutamente nuevo, en el que los hechos psicológicos son tratados como hechos objetivos: en el que la coexistencia en el espíritu implica la aptitud a la coexistencia objetiva. Lo no-existente, los animales que hablan, los seres humanos en situaciones imposibles, todo se considera admisible, y el sueño no es nunca turbado”. Quizá, después de Lewis Carroll, únicamente Franz Kafka y Henri Michaux han conseguido, por medios literarios, dar al sueño una presencia tan alucinante”²⁶⁷.

Los animales, habituales protagonistas de los cuentos y las fábulas, desempeñan un papel muy importante en el simbolismo, y en especial en la obra de Lewis Carroll. Algunos sapos y caracoles figuraban entre los amigos más íntimos de su infancia. Con el paso del tiempo añadió a su lista otros personajes, otorgándoles formas zoológicas para mostrar en “caricatura” a la sociedad victoriana. Con la producción de esta serie de fotomontajes, animales-niñas, se ha establecido una fusión de cada niña y

²⁶⁶ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 160.

²⁶⁷ PARISOT, Henri: op. cit., pag, 51.

el animal en el que se encarna. Imágenes que lejos de soñar, invitan a ver mejor. Carroll aventajó en medio siglo a los surrealistas que pasaron por ser los grandes liberadores de la mente, disfrutando de una frenética imaginación y libertad en sus recursos mentales. “Las Aventuras de Alicia” son el resultado del amor que sentía por los niños, en concreto por las niñas. Gracias al avance de los medios tecnológicos, el tratamiento postfotográfico, abre infinidad de posibilidades creativas.

Una de las aportaciones más interesantes de la fotografía digital es la posibilidad de fundir imágenes en una sola, sin que se perciba la unión. Ya no hay tizeretazos contundentes, sino imágenes que se funden ocultando el proceso de manipulación para ofrecernos una nueva estética. Con la imagen digital podemos, además de registrar al referente, construirlo. Keith Cottingham²⁶⁸, por poner un ejemplo, elabora retratos ficticios construyendo previamente un modelo en cera, que posteriormente escanea para recubrirlo digitalmente de piel y pelo, otorgándole una apariencia fotográfica. En la interpretación artística, la fotografía tiene un carácter polisémico y no cabe duda, de que hay códigos de contenido que influyen sobre su lectura, formando el nivel semántico de la imagen fotográfica. Con la producción de diez fotomontajes de animales-niñas, se propone un recorrido a través de la obra fotográfica, especialmente en los retratos que hizo a sus jóvenes modelos, y la trayectoria vital del artista en todas sus facetas creativas. Por una parte, se muestra el contenido temático o significado de las imágenes, por otro lado, los aspectos simbólicos que determinan los animales, y por último, las características formales de la obra iconográfica.

²⁶⁸ GÓMEZ ISLA, José: *Jornadas técnicas sobre estampa digital*. Madrid: Estampa, 98, Calcografía Nacional y el Premio Nacional de Grabado, 1998.



"Cualquiera que haya

Imagen 16: Conejo niña Alice Liddell

El conejo está representado por la imagen de Alice Liddell (imagen: 16). En el capítulo I, “Por la Madriguera del Conejo” de “Alicia en el País de las Maravillas”, el conejo induce a la niña hacia la madriguera. Alicia ve un conejo blanco que habla y viste como la gente, lo sigue hasta una madriguera hecha de magia y fantasía, y así se suceden las aventuras en el “País de las Maravillas”, sin que se extrañe por las relaciones que mantienen los animales, las plantas y las cosas.

“Alicia se incorporó de un brinco, ya que se le ocurrió de pronto que jamás había visto un conejo con un bolsillo de chaleco, o con un reloj que sacar de él; y, muerta de curiosidad, echó a correr tras él por el prado, justo a tiempo de ver cómo se metía por una gran madriguera bajo el seto. Un instante después se coló Alicia también, sin pararse a pensar cómo saldría. La madriguera siguió recta como un túnel durante un trecho, y luego torció hacia abajo tan bruscamente que Alicia no tuvo ni un momento para pensar en detenerse antes de caer, por lo que parecía un pozo muy profundo”²⁶⁹.

Alicia empieza a caer por un pozo sin fondo hacia lo que ella creía que era el centro de la tierra. En tiempos de Carroll, se especuló sobre qué sucedería si uno se cayese por un agujero que pasara por el centro de la tierra. Se han dado muchas explicaciones sobre el significado de esta caída convirtiéndose en un misterio literario. Unos dicen que la caída era una alusión al túnel que salía del colegio de Worcester en Oxford donde Dodgson trabajó. También, cerca de la ciudad de York, por donde vivió el reverendo había pozos muy profundos por lo que éste lo utilizó como

²⁶⁹ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 25.

recurso para idear el sueño fantástico de Alicia. Incluso, se ha llegado a afirmar que fumaba marihuana e imaginó bajo su efecto este viaje tan surrealista. Jaime de Ojeda le da la siguiente explicación:

“Es muy conocida la relación de Dodgson con la tres hermanas Liddell, una de las cuales, Alicia, se convierte después en su personaje literario. Dodgson las llevaba de excursión por el Támesis. Las niñas le animaban a que les contara cuentos divertidos. El era matemático y le gustaba hacer fácil el aprendizaje, reducir la aridez pedagógica, con acertijos, con fantasías... Dodgson usaba su imaginación ante las hermanas Liddell “más por tener que decir algo que por tener algo que decir”. Y es posible que a Carroll se le ocurriera el episodio de la caída al ver los pozos que había por allí, pero no hay ninguna prueba de que exista una relación directa. Creo que es una mera ocurrencia, un recurso literario, o incluso un recurso pedagógico”²⁷⁰. Seguir al conejo tiene consecuencias imprevisibles. Alicia, dice Deleuze, recorre en el “País de las Maravillas” un camino que va de la profundidad a la superficie, que tendrá preeminencia en el mundo del Espejo. Lewis Carroll escribió libros que recrean la imaginación, sobre la base de un mundo ficticio donde se confunden la realidad y la fantasía.

Los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y con la zoolatría. La posición del animal en el espacio, o en el campo simbólico, la situación o actitud en que aparecen son esenciales para la discriminación de los matices simbólicos. “Los animales que tan a menudo intervienen en los sueños y en las artes, de todos los tiempos no subraya solamente la importancia del símbolo. Muestra también hasta qué punto es importante para el hombre integrar en su vida

²⁷⁰ OJEDA, Jaime de: op. cit., pag, 9

el contenido psíquico del símbolo, es decir, el instinto... El animal, que es en el hombre su psique instintiva, puede llegar a ser peligroso cuando no es reconocido e integrado en la vida del individuo. La aceptación del alma animal es la condición de la unificación del individuo y de la plenitud de su bizzarria²⁷¹.

Símbolo de la “Tierra Madre”, el conejo representa la renovación perpetua de la vida en todas sus formas. Poseedor del secreto de la vida elemental, pone sus conocimientos al servicio de la humanidad. El conejo o la liebre mítica son intermediarios entre este mundo y las realidades trascendentes del otro.

Alicia desciende por la madriguera hacia el mundo social de los adultos y comienza un viaje de iniciación; seguir al conejo tendrá consecuencias realmente imprevisibles. En todas las culturas, apunta Joseph L. Henderson²⁷², el laberinto tiene el significado de una representación intrincada y confusa del mundo de la consciencia matriarcal; sólo pueden atravesarlo quienes están dispuestos a una iniciación especial en el misterioso mundo del inconsciente colectivo. Después de vencer ese peligro, Teseo, rescató a Ariadna, doncella secuestrada.

De todas las fotografías realizadas por Carroll, el retrato de Alice Liddell titulado, “The Beggar-Maid” (“La Mendiga Pedigüeña), de dimensiones 16,8 x11,6 cm, que tomó el verano de 1858, causó una gran expectación. Las fotografías de Dodgson contaban verdaderas historias. Mirándolo desde una perspectiva moderna, este retrato de Alice Liddell puede ser un reflejo de la explotación a la que estaban sometidos los niños en la era victoriana. Alicia, al igual que los niños mendigos en las novelas de

²⁷¹ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: op. cit., pag, 104.

²⁷² HENDERSON, Joseph L.: *Los Mitos Antiguos y el Hombre Moderno*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1977, pag, 123.

Dickens, lleva un vestido hecho jirones sobre un fondo de pared desconchado. Se muestra posando ante la cámara con el pie izquierdo apoyado en la tapia. El retrato contrasta con otra pose similar de Alice concebida probablemente para ser vistas como “par” y como las dos partes de un mismo objeto para contrastar la niña bien vestida con otra mendiga, cuya mirada resabiada probablemente tenía como objetivo tentar a las almas para que diesen limosnas. El díptico sugiere la distinción de clases ya que a Carroll le gustaba crear estructuras complejas con significados ocultos.

Hasta 1863 la amistad entre la pequeña y el poeta era intensa, pero algunos años más tarde se truncó, debido a que la señora Liddell no veía con buenos ojos las atenciones de Carroll para con sus hijas y en especial con Alice. A partir de 1864 prohibió las salidas y excursiones del reverendo con sus hijas y destruyó las cartas que había enviado a Alice. Presumiblemente Dodgson dio cuenta de esta ruptura en sus diarios, pero parece ser que han sido arrancadas las páginas donde relató las incidencias de este acontecimiento.

La mayoría de las hipótesis apuntan a que estuvo profundamente enamorado de su musa, pero fue denegada por sus padres. Sobre la conjetura de una petición de mano de Alicia por parte de Carroll a los Liddell, Morton Cohen escribe: “Yo cambié mis puntos de vista al respecto en 1969, cuando por primera vez obtuve de la familia una fotocopia de los diarios. Cuando me puse a leerlos -y me refiero a los diarios completos, no a los extractos publicados, que han dejado en la oscuridad entre un veinticinco y un cuarenta por ciento del texto-, descubrí numerosos fragmentos y pasajes cargados de significación. Eran las partes que la familia decidió que no debían salir a la luz. Al leer por primera vez esas porciones inéditas de los diarios, me percaté de que existía otra

dimensión para el “romanticismo” de Lewis Carroll. Sin duda no es nada fácil reconciliar al austero clérigo victoriano con el hombre al que atraían las niñas hasta el punto de encenderle el deseo de pedir en matrimonio a los Liddell, no desde luego diciendo “me gustaría casarme con su hija de once años” ni nada parecido, pero tal vez sugiriendo algo así como “si pasados seis u ocho años siguiera sintiendo lo que siento, ¿sería posible una alianza?. Creo que más tarde volvió a considerar la posibilidad de casarse con otras chicas y que debiera haberse casado. Estoy firmemente persuadido de que hubiera sido así más feliz que soltero y pienso que una de las tragedias de su vida fue no haberlo logrado. Al haber desaparecido esa página decisiva del diario no podemos saber lo que sucedió en aquella época crucial. Desde luego, de alguna manera Charles cometió una ofensa y fue exiliado²⁷³. En abril de 1865 Dodgson anotó en su diario: “Alicia parece notablemente cambiada, aunque es hartamente dudoso que sea para mejor. Probablemente está entrando en la fase de la pubertad”²⁷⁴.

Sin embargo, algunos críticos consideran que los sentimientos de Carroll hacia las niñas no es más que una de las peculiaridades propias de la época. “En toda su correspondencia y en sus diarios no existe un sólo indicio de que estos sentimientos no fueran puros, incluso ninguna de sus amigas, en las múltiples cartas o comentarios sobre él, habla de algo indebido o incorrecto”. [...] “Pero de lo que no cabe duda, por lo que escribió en sus diarios, es que debió sufrir con sus sentimientos, sobre todo al ser tan religioso, tan estricto, tan conservador. Sus sufrimientos los vemos reflejados en sus diarios entre los años 1862 y 1867; sus autorrecriminaciones son dolorosas: “pecador, ruin, despreciable; Oh, Dios ayúdame a llevar una vida más santa; ... que pueda comenzar una

²⁷³ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 140.

²⁷⁴ GUBERN, Román: op. cit., pag, 123.

nueva y mejor vida. El espíritu está dispuesto, pero la carne es débil; ... mi vergüenza y mi pesar por el pecado, la frialdad y dureza de corazón...; para que me conceda la gracia de perdonar mis pecados del año pasado...; para que mi arrepentimiento sea sincero; ... contra la tentación del demonio y las inclinaciones de mi propio corazón pecaminoso”²⁷⁵.

Otra de las fotografías que aparecen en el hocico y la cola del conejo es el retrato de perfil de Alice Liddell en actitud pensativa. Tomada en los jardines del decanato en Christ Church en Oxford, -12,6 x 10,3 cm-, en el verano de 1858 cuando contaba con seis años de edad. Esta fotografía denota cierta complicidad si tenemos en cuenta que para las tomas, en aquella época, era necesaria una exposición entre diez y treinta segundos.

Para el ojo del conejo y el lomo, entre la mendiga y la fotografía de perfil, se ha utilizado la fotografía de Alice con una corona de flores sobre la cabeza que podría simbolizar la magia de la infancia que como indica Carroll en el poema inicial de “Alicia en el País de las Maravillas”, se “marchita” al ellas crecer. La toma se hizo entre mayo y junio de 1860, también en los jardines del decanato en Christ Church, Oxford. La tituló como “Queen of the May”, “La Reina de Mayo”, -12,8 x 9,6 cm.-. Para dar sensación de movimiento en el hocico y la pata del conejo se ha recurrido a un desenfoque de movimiento con el programa para procesar imágenes digitales, Adobe Photoshop. Por otro lado, la misma fotografía que está situada en el lomo se ha retocado a base de pinceladas, mientras que una de las imágenes de Alicia mendiga (próxima a la pata del conejo) tiene un estilo puntillista.

²⁷⁵ PASCUA FEBLES, Isabel: op. cit., pag, 26-27.

El 25 de junio de 1870, Carroll tomó la última fotografía de Alice como señora Hargreaves (foto central). La diferencia entre estas fotografías y las otras es notable. Los brazos están extendidos, tiene las manos juntas, pero su expresión ha cambiado sustancialmente. Sus grandes ojos soñadores expresan una gran melancolía y miran hacia el vacío, con una expresión de tristeza. Parece un ser doliente y estremecido. La mirada cargada de lamentos, resignada y melancólica, contrasta frente a la Alicia mendiga, altiva y desafiante. Esta imagen ha sido tratada a modo de pinceladas, dándole un aspecto más pictórico.

Las imágenes incluidas en el conejo encierran la metáfora contenida en el libro de "Alicia en el País de las Maravillas", que es un ensayo sobre el arte de sobrevivir. Lo que el artista puede hacer de sí mismo es el factor operativo en ambos casos. "La marca de su salida del hogar de su padre se ve mejor en los libros de Alicia que en los otros. Corroboran las dificultades que encontró Charles cuando crecía en Daresbury... y dan testimonio de su rechazo de lo que se le había enseñado a pensar y creer. El modelo físico para Alicia vagando por el "País de las Maravillas" es Alice Liddell; pero la Alicia espiritual y psicológica es el propio Charles. Las actitudes de Alicia, sus miedos, sus agresiones, sus resistencias, sus debilidades, sus mordaces réplicas, sus necedades, sus confusiones, sus insensibilidades -y al final su determinación a sobrevivir- pertenecen a Charles"²⁷⁶. Un fotógrafo con talento de artista que podía plasmar y transmitir tanto la felicidad, como la tristeza, de ese sueño nostálgico de la infancia.

²⁷⁶ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 244.



amado a un verdadero niño

Imagen 17: Lori niñas Edith, Ina y Alice Liddell

Sobre dos cabezas de Lori, (imagen: 17), se asientan las hermanas Liddell: Edith, Ina y Alice, a las que Lewis Carroll narró el cuento de “Las Aventuras de Alicia” en una excursión por el río Támesis, en una tarde de verano de 1862. Alicia sostiene una dilatada controversia con el Lori en el capítulo III, “Una Carrera de Comité y un Cuento con Cola”.

“Desde luego fue un grupo raro el que se congregó en la orilla: las aves con sus plumas embarradas, los animales con el pelo pegado a la piel, y todos chorreando, enfadados e incómodos. Lo primero de todo, naturalmente, era cómo secarse: celebraron una consulta al respecto, y pocos minutos después a Alicia le parecía lo más natural encontrarse hablando con ellos con toda familiaridad, como si los conociese de toda la vida. Incluso sostuvo una larga discusión con el Lori, quién al final se picó, y se limitó a comentar: “Soy mayor que tú, y por lo tanto se más”. Pero Alicia no estaba dispuesta a reconocerlo, a menos que le dijera cuántos años tenía; y como el Lori se negó en redondo a confesar su edad, no hubo más que decir”²⁷⁷.

Entre los mayas se consideraba al papagayo símbolo de fuego y del sol. Para los indios bororo las almas durante el ciclo de trasmigración se reencarnaban temporalmente en el papagayo. El guacamayo, símbolo solar, es un avatar del fuego, donde hallamos frecuentemente al héroe enfrentado con la dualidad, encarnada en el papagayo y el jaguar. “Calímaco nos ha legado un fragmento alusivo a la edad de Saturno, cuando los animales hablaban (símbolo de la edad de oro, anterior al

²⁷⁷ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 43.

intelecto –hombre-, en que las fuerzas ciegas de la naturaleza, sin estar sometidas al logos, poseían condiciones extraordinarias y sublimes). Las tradiciones hebrea e islámica también se refieren a estos “animales parlantes”²⁷⁸.

La tarde del 4 de julio del año anterior a la ruptura, Carroll y su amigo el reverendo Duckworth, llevaron a las hermanas Liddell a navegar por el Támesis como hemos dicho en capítulos anteriores. El clérigo comenzó a contar el cuento a instancias de Alicia, que se convertiría en ella misma; Él como el pájaro Dodo, Duckworth como el Pato, Lorina como la Cotorra, y Edith como el Aguilucho. Lorina, Alice y Edith Liddell de -11,1 x 16,1 cm-, fueron fotografiadas el verano de 1858, en los jardines del decanato de Christ Church en Oxford. Sobre un sofá con revestimiento, las hermanas Liddell miran directamente a cámara con cierta connivencia. Se ha pretendido alterar lo menos posible la fotografía original de Carroll y para superponer las niñas en las dos cabezas de Lori, se ha trabajado por capas, herramienta esencial para las combinaciones de imágenes digitales, comparables a las distintas capas que forman los dibujos animados. Estas se pueden fundir y combinar de modos diferentes. Lewis Carroll penetró en el mundo fantástico de la imaginación infantil, donde él mismo se sentía como un niño grande y juguetero, cargado de una cámara fotográfica que le permitía trabajar en condiciones semejantes a la de los pintores, ya que no sólo empleaba trípodes para fijar el movimiento de la cámara y las imágenes, sino también porque fue capaz de jugar con las luces y las sombras para atrapar la imagen en su punto más preciso.

²⁷⁸ CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.



conocerá la admiración

Imagen 18: Mariposa niñas Alice Constance Westmacott, Xie Kitchin y Maria White

El capítulo V de “Alicia en el País de las Maravillas”, se titula, “El Consejo de una Oruga”. Las niñas Alice Constance Westmacott, Xie Kitchin y Maria White, pasan a formar parte de la mariposa (imagen: 18).

“-¿De que tamaño quieres ser? -preguntó. -Bueno, no soy muy exigente en cuanto al tamaño -se apresuró a replicar Alicia-; lo único que no me gusta andar cambiando tan a menudo, ¿sabe?

-¡Yo no se! -dijo la Oruga.

Alicia no dijo nada: jamás en toda su vida le habían llevado tanto la contraria, y se sentía como si fuera a reventar.

-¿Estás contenta con el que tienes ahora? -dijo la Oruga.

-Bueno, me gustaría ser un poco más grande, si no le importa a usted, señora -dijo Alicia-; tener tres pulgadas de estatura es una desgracia.

-¡Es una estatura muy buena! -dijo la Oruga irritada, enderezándose (ella media exactamente tres pulgadas).

-¡pero yo no estoy acostumbrada a medir eso! -alegó la pobre Alicia en tono lastimero. Y pensó para sí: “¡Ojalá no se ofendiesen con tanta facilidad todos los bichos!”. -Te acostumbrarás con el tiempo -dijo la Oruga; y llevándose el narguile a la boca, empezó a fumar nuevamente.

Esta vez Alicia esperó con paciencia a que quisiese hablar. Al cabo de un minuto o dos la Oruga se quitó el narguile de la boca, bostezó una o dos veces, y se desperezó. Luego bajó de la seta y se internó en la hierba, comentando simplemente: “Un lado te hará crecer, y el otro te hará menguar”. “¿Un lado de qué? ¿Y el otro de qué?”, pensó Alicia para sí.

-De la seta -dijo la Oruga, como si Alicia hubiese formulado la pregunta en voz alta; un instante después había desaparecido”²⁷⁹.

En “Alicia en el País de las Maravillas”, la Oruga le dice a Alicia que el sombrerete de la seta le hará aumentar de tamaño, y el talo le hará disminuir. Martin Gardner hace referencia en “Alicia Anotada”, que muchos lectores le dieron ciertas referencias de libros que Carroll pudo haber leído, en los que se describen las propiedades alucinógenas de ciertos hongos que al comerlos, ocasionan alucinaciones que tienen que ver con el tamaño y las distancias.

El Conejo siempre tiene prisa y la Oruga se pasa el día sentada en un hongo gigante fumando su misteriosa pipa. La Oruga puede representar o no, al fumador de opio, droga que era frecuente e incluso tolerada en la sociedad victoriana inglesa. De cualquier modo, representa al adulto que “pasa” del mundanal ruido, pero la curiosidad de Alicia, tan alejada de las prisas del Conejo como del ocio de la Oruga, la mantiene eternamente ocupada... ¡y eternamente desocupada a la vez.

Román Gubern escribe que: “aunque la Alicia ficticia es rehén de la educación y urbanidad propias de la burguesía victoriana acomodada, a la que pertenecía su amiga, en el relato se manifiesta con el sentido de la curiosidad, típica de la edad infantil, con espíritu de iniciativa e incluso con cierta audacia exploratoria, e inconformista y responde desde el formalismo de su educación burguesa”²⁸⁰.

²⁷⁹ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 70-71.

²⁸⁰ GUBERN, Román: op. cit., pag, 123.

Desde el primer capítulo figuran los cambios de tamaño y las transformaciones de Alicia. En *el país de lo onírico*, Alicia sufre transformaciones y desdoblamientos, por tanto, debe acomodarse a nuevas proposiciones, empleando todos los mecanismos para lograrlo, y así, mordisquea la seta para lograr su deseo de llegar al jardín de las flores. El conocimiento y su incorporación es una problemática que acompaña el viaje de Alicia en distintas direcciones. Al desconcierto le siguen la adaptación y la manipulación.

“-Quién eres tú? –dijo la Oruga.

No era esta una forma alentadora de iniciar una conversación. Alicia replicó con cierta timidez. “Pues... pues creo que en este momento no lo se, señora... sí se quién era cuando me levanté esta mañana, pero he debido de cambiar varias veces desde entonces”.

-¿Qué quieres decir? -dijo la Oruga con severidad-
Explícate!

-Me temo que no puedo explicar, señora -dijo Alicia-,
porque, como ve, no soy yo misma.

-Pues no lo veo -dijo la Oruga.

-Me temo que no se lo puedo explicar con más claridad -
replicó Alicia muy cortésmente-; porque para empezar, yo
misma no consigo entenderlo, y el cambiar tantas veces
en un día es muy desconcertante.

-No lo es -dijo la Oruga”²⁸¹.

²⁸¹ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 65-66.

Por su gracia y su ligereza, la mariposa es un emblema de la mujer. Otro aspecto del simbolismo de la mariposa es su metamorfosis: la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser. La mariposa por antonomasia es símbolo de cambio y de renacimiento.

La fotografía de Alice Constance Westmacott, fue tomada el 9 de septiembre de 1864 en el Palacio Lambeth. Era hija de Robert Westmacott, escultor y profesor de escultura en la Royal Academy. El retrato de Xie Kitchin fue realizado en Julio de 1876 -20,9 x 15,7 cm-, y le dio el título de "Tuning" ("Afinando o entonando"). Se hizo en su estudio del Christ Church en Oxford. Como nos referimos anteriormente, Xie Kitchin se convirtió en una experimentada violinista. Maria White era pariente del portero de la residencia del Arzobispo de Canterbury en el Lambeth Palace. La fotografía fue tomada el 11 de septiembre de 1864 12,6 x 9,9 cm, en el propio palacio. Tiene en la mano un tiesto con un geranio. Las flores y las plantas simbolizaban el amplio espectro de las emociones humanas y proporcionaba a la gente enviar mensajes secretos. La maceta que porta Maria White en su mano no es puramente decorativa, sino que simbolizaba en el lenguaje de las flores de la época victoriana, "gentileza". La imagen de la mariposa tiene un efecto de posterización que consiste en el proceso de transformación de una imagen normal de tono continuo, en otra formada por una serie de grises de diferente intensidad. Se ha recurrido a modo de color que mezcla los tonos y la saturación de la capa activa con la luminosidad de la capa inferior y después, a modo de sobreexposición del color para incrementar el contraste de forma espectacular. La técnica de posterización permite crear resultados de colores muy llamativos. Por regla general la imagen es más efectiva cuando incluye alguna zona de tono neutro o color apagado. Las gradaciones tonales quedan substituidas por saltos bruscos de un gris a otro, y la imagen toma un aspecto de cartel.



que uno siente en presencia de

Imagen 19: Gato niña Agnes Grace Weld

En el capítulo VI, “Cerdo y Pimienta” de “Alicia en el País de las Maravillas”, el sonriente Gato de Cheshire, entabla un ameno diálogo con Alicia. Agnes Grace Weld, encarna la figura del Gato como “Caperucita Roja” (imagen: 19).

-¿Has dicho “cerdo” o “lerdo”? –preguntó el Gato.

-He dicho “cerdo” -replicó Alicia-; y quisiera que no sigueses apareciendo y desapareciendo de manera tan repentina; ¡me estás produciendo vértigo! -De acuerdo -dijo el gato; y esta vez se desvaneció muy despacio, empezando por el extremo de la cola y terminando por la sonrisa, que permaneció un rato después de que el resto hubiese desaparecido.

“¡Bueno! He visto muchas veces a un Gato sin sonrisa”, pensó Alicia; “¡pero una sonrisa sin gato! ¡Es lo más raro que me ha ocurrido en toda mi vida!”

No había andado mucho, cuando divisó la casa de la Liebre de Marzo; pensó que debía de ser su casa, dado que las chimeneas tenían forma de orejas y el tejado estaba cubierto de piel. Era una casa tan grande que no juzgó prudente acercarse hasta haber mordisqueado un poco el trozo de seta de la mano izquierda, y alcanzado los dos pies de estatura; aun entonces avanzó con cierta cautela, diciéndose a sí misma: “¡A ver si está loca de atar! ¡Casi habría sido preferible tomar la dirección del Sombrerero!”²⁸².

²⁸² GARDNER, Martin: op. cit., pag. 88.

El simbolismo del gato es muy diverso, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas. Los rasgos del Gato simbolizan en el antiguo Egipto a la diosa Bastet, bienhechora y protectora del hombre. Entre los indios Pawhee de América del norte, el gato salvaje es un símbolo de destreza, reflexión e ingenio: es observador, malicioso, ponderado, y consigue siempre sus fines. De la destreza y el ingenio se pasa al don de la clarividencia.

Agnes Grace Weld (1849-1915), sobrina del poeta y amigo de Dodgson, Alfred Tennyson está retratada como "Caperucita Roja" -13,8 x 9,6 cm-. En una mano porta una cesta con una calabaza y la otra tira de la capa que la rodea. La transformación que Dodgson hace de ella como la pequeña caperucita es completa. Como no había bosque donde posar, la fotografía la hizo en una pared cubierta de hiedra que contrasta con su vestimenta. Mira a la cámara de una manera aprehensiva, no incómoda con el papel que representa. La fotografía fue realizada el 18 de agosto de 1857 en la Rectoría de Croft y presentada en la Exhibition of Photographs and Daguerreotypes en enero de 1858 con tres fotografías más: "Portrait", "Group of Children from Life", y "Portrait of a Child". La imagen original no se ha modificado para nada y se ha combinado la otra capa del animal para conseguir un resultado realista.



un espíritu recién salido

Imagen 20: Erizo niña Marcus Keane

El Erizo aparece en el capítulo VIII, “El Campo de Croquet de la Reina” en el cuento de “Alicia en el País de las Maravillas”, donde se encuentra la niña Marcus Keane (imagen: 20).

“-¡Ocupad vuestros puestos! –gritó la Reina con voz atronadora, y la gente empezó a correr de aquí para allá, entrechocando unos con otros; sin embargo, al cabo de un minuto o dos se habían situado, y empezó el juego.

Alicia pensó que en su vida había visto un campo de croquet más raro: estaba lleno de surcos y caballones; las pelotas de croquet eran erizos vivos, los mazos eran flamencos vivos, y los soldados tenían que curvarse, apoyándose con los pies y las manos, para hacer de arcos.

La mayor dificultad con que Alicia se tropezó al principio fue manejar su flamenco; consiguió colocarle el cuerpo cómodamente debajo de su brazo, con las patas colgando; pero en general, cuando lograba enderezarle el cuello, y se disponía a darle un golpe al erizo con la cabeza, ésta se torcía hacia arriba y la miraba a la cara con una expresión tan perpleja, que Alicia no podía por menos de echarse a reír; y cuando volvía a ponerle la cabeza hacia abajo, e iba a empezar otra vez, se encontraba con que el erizo se había desenrollado y se alejaba de allí; además de todo esto, había por lo general un surco o un caballón en la dirección hacia la que quería lanzar el erizo; y, como los soldados curvados estaban constantemente enderezándose y cambiándose a otras partes del campo, Alicia no tardó en sacar la conclusión de que era muy difícil jugar. Los jugadores intervenían

todos a la vez, sin guardar turno, y se peleaban sin parar, disputándose los erizos; poco después, la Reina tuvo un arrebató de cólera y empezó a dar patadas, gritando: “¡Que le corten la cabeza!” a cada instante”²⁸³.

En la iconografía medieval el erizo es símbolo de la avaricia y la gula, sin duda por la costumbre que se le atribuye de revolcarse sobre los higos, las uvas y manzanas que encuentra o hace caer y, cubierto totalmente de esos frutos ensartados por sus espinas, irse a ocultar a los huecos de los árboles para amontonar sus riquezas y alimentar a sus crías.

“Charles descubrió la esencia universal de la infancia y captó las decepciones, temores y perplejidades que todos los niños encontraban en el transcurso de su vida cotidiana. Intercaló en los relatos, miedo, condescendencia, rechazo y violencia, y los niños que los leen notan que sus corazones laten más deprisa y sienten un hormigueo en la piel, no tanto por el entusiasmo como por una extraña aceptación de sí mismos, de los obstáculos a los que se han enfrentado y deben superar. Esas dolorosas y perjudiciales experiencias son el precio que los niños pagan en todas las sociedades y en todas las épocas cuando atraviesan los oscuros pasillos de su juventud, y Charles captó milagrosamente su verdad”²⁸⁴. La fotografía de Marcus Keane, fue realizada del 26 al 29 de agosto de 1863 en Whitby, Yorkshire. Está trabajada por capas sobre dos fotografías, el erizo y la niña. En este caso, se dejan entrever las púas del erizo con una opacidad del 65% para establecer la fusión entre ambos cuerpos.

²⁸³ Idem: pag, 105-106.

²⁸⁴ COHEN, Morton N.: op. cit., pag, 181.



de las manos de Dios,

Imagen 21: Grifo niñas Polly, Florence Terry y Xie Kitchin

El Grifo, animal mitológico, corresponde al capítulo IX de “Alicia en el País de las Maravillas”, titulado “La Historia de la Falsa Tortuga”. Las hermanas Polly y Florence Terry (imagen: 21), se encuentran inmersas en las alas del águila, mientras que Xie Kitchin reposa sobre el cuerpo de león.

“Poco después se encontraron con un Grifo que estaba tumbado y profundamente dormido al sol, “¡Levanta, perezoso! –dijo la Reina-, y lleva a esta señorita a ver a la Falsa Tortuga para que oiga su historia. Yo tengo que regresar a ocuparme de unas cuantas ejecuciones que he ordenado; y se marchó dejando a Alicia sola con el Grifo. A Alicia no le hacía gracia la pinta del animal, pero pensó que, en resumidas cuentas, tan segura estaba quedándose junto a él como yéndose con la cruel Reina; así que esperó a ver.

Se incorporó el Grifo, y se restregó los ojos, luego se quedó mirando a la reina hasta que se perdió de vista; entonces soltó una risita: “¡Qué gracia!”, dijo el Grifo, medio para sí, medio para Alicia.

-¿Qué es lo que tiene gracia? –dijo Alicia.

-Pues ella –dijo el Grifo-. Todo es imaginación suya; aquí nunca se ejecuta a nadie. ¡vamos!

“Aquí todos andan diciendo ¡vamos! A cada momento”, pensó Alicia mientras le seguía despacio. “En la vida me habían mandado tanto, ¡en la vida!”²⁸⁵

²⁸⁵ Idem: pag, 118-119.

Pájaro fabuloso con cuerpo de león, pico, ala y garras de águila, es símbolo de las dos naturalezas, la humana y la divina, une la fuerza terrena del león y la energía celeste del águila. Para los hebreos, el Grifo fue símbolo de Persia y, en consecuencia, de la doctrina que la caracteriza: la ciencia de los magos. Entre los griegos, los Grifos se asimilaban a los monstruos guardianes del tesoro. Sirven de montura a Apolo. Simbolizan la fuerza y la vigilancia, pero también el obstáculo a superar para llegar al tesoro.

La fotografía de las hermanas Marion "Polly" y Florence "Flo" Terry fue tomada el 4 de septiembre de 1865 -12,6 x 9,5 cm-, en casa de los Terry en Stanhope Street, de Londres. Las dos fueron actrices siguiendo los pasos de su hermana mayor Ellen, muy amiga, de Carroll. El retrato de Xie Kitchin fue tomada el 26 de junio de 1865 -14,9 x 10,4 cm-, titulado "Captive Princess" ("Princesa Cautiva"). Lo realizó en su estudio de Christ Church, Oxford. El mismo día, hizo varias fotografías de Xie y también de sus hermanos, entre ellas el Tableau "St. George and the Dragon".

Carroll concibió las ilustraciones como parte importante de su obra e imaginó "Alicia en el País de las Maravillas" como una narración ilustrada. Los dibujos de Alicia son considerados como una parte integrante del texto (realizó 57 ilustraciones para "Alice's Adventures Under Ground"), y todos los críticos coinciden al destacar la identidad entre escritor y artista. Carroll describe muy pocas veces a sus personajes. Los protagonistas de sus cuentos y la mayoría de los secundarios aparecen por lo menos en una ilustración, porque para una persona adulta, y más para un niño, resulta bastante complicado visualizar un Grifo. En esta imagen, se ha realizado un dibujo para combinarlo con los tres retratos de las jóvenes que tomó el fotógrafo, por capas, añadiendo también sutiles pinceladas.



sobre el que todavía

Imagen 22: Tortuga niña Irene Macdonald

Irene Macdonald es la niña que encarna la imagen: 22. “La Historia de la Falsa Tortuga”, corresponde al capítulo IX de “Alicia en el País de las Maravillas”.

“-En otro tiempo -dijo por fin la Falsa Tortuga con un hondo suspiro-, fui una Tortuga de verdad.

Estas palabras fueron seguidas de un largo silencio, sólo interrumpido de vez en cuando por alguna exclamación: “¡Hjckrrh!”, por parte del Grifo, y los sollozos de la Falsa Tortuga. Alicia estuvo a punto de levantarse y decirle: “muchas gracias, señora, por su interesante historia”; pero pensó que debía haber algo más; así que siguió sentada sin decir nada.

-De pequeñas -continuó al fin la Falsa Tortuga, más calmada, aunque sollozando todavía de vez en cuando-, fuimos a la escuela, en el mar. La maestra era una vieja Tortuga; solíamos llamarla Tortuga de Tierra...

-¿Por qué la llamaban así, si no lo era? -preguntó Alicia.

-La llamábamos así porque nos enseñaba -dijo la Falsa Tortuga con enfado-. ¡Cuidado que eres estúpida!

-Debería darte vergüenza hacer una pregunta tan tonta -añadió el Grifo; y a continuación se quedaron mirando en silencio a Alicia, que deseó que se la tragara la tierra. Por último, el Grifo dijo a la Falsa Tortuga: “Bueno, continúa, muchacha. ¡Vas a tardar todo el día!”, y la Falsa Tortuga prosiguió con estas palabras:

-Sí; íbamos a la escuela, en el mar, aunque no lo creas...- Recibimos la mejor formación...; de hecho, íbamos a clase todos los días...

-Yo también voy diariamente a clase -dijo Alicia-. No tiene por qué estar tan orgullosa de eso. -¿Con clases complementarias? -preguntó la Falsa Tortuga con cierta ansiedad. -Sí -dijo Alicia-: dábamos Francés y Música.

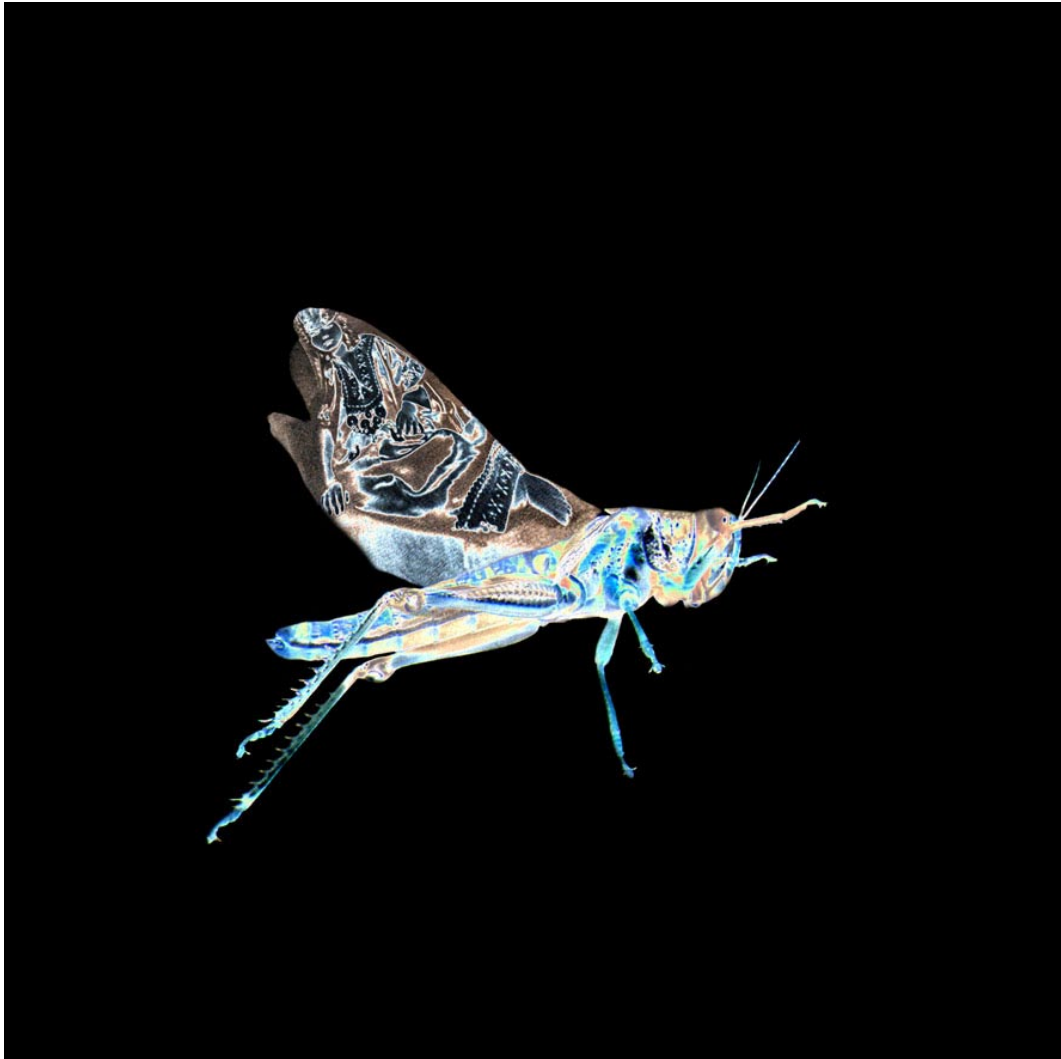
-¿Y lavado? -dijo la Falsa Tortuga. -¡Por supuesto que no! -dijo Alicia indignada. -¡Ah! Entonces tu colegio no es verdaderamente bueno -dijo la Falsa Tortuga con gran alivio-. En cambio en nuestro colegio, al final del recibo ponía: "Complementos: Francés, Música y Lavado"²⁸⁶.

De la India a la China, la tortuga es el símbolo del universo y contribuye a su estabilidad. Su caparazón es redondo por encima, como el cielo, y plano por debajo, como la tierra. Sometida a la acción del fuego, la parte plana del caparazón (tierra) expresa el lenguaje del cielo y sirve para la adivinación por los caracteres que porta. Sabia, porque se la supone vieja, la tortuga es por otra parte, en diversas circunstancias, la enviada del cielo. Representa el plano intermedio, la vida entre el cielo y la tierra...

Lewis Carroll hizo el retrato de Irene Macdonald en Elm Lodge, Hamstead el 31 de septiembre de 1863, -20,5 x 15,3 cm- y lo tituló, "It Won't come Smooth" ("No me Quedará Suave"). Era hija de George MacDonald, profesor de Inglés en el Bedford College de Londres, pero era más conocido como escritor de fábulas para niños. El hermano de Irene, Greville, fue el modelo de la estatua "Boy with the Dolphin" ("Niño con Delfín"), del escultor Alexander Munro, y que actualmente se encuentra en el Hyde Park de Londres. MacDonald fue el que animó a Lewis Carroll a editar "Alice's Adventures Underground".

²⁸⁶ Idem: pag. 121-122.

En esta fotografía Irene Macdonald tenía seis años de edad. En camisón, descalza, con el pelo despeinado, y mirando de una manera muy desafiante a la cámara. En una mano sostiene un peine y en la otra un espejo, sabiendo lo duro que es para los niños pequeños tener que peinarse cada mañana. Esta fotografía pertenece a un “par”, donde aparece en otra, totalmente vestida y con su pelo perfectamente peinado con un lazo, imagen nº 41 del tablero de ajedrez, (imagen: 6).



no ha caído... ninguna

Imagen 23: Langosta niña Agnes Hughes

La niña Agnes Hughes reposa sobre el ala de la Langosta. Corresponde al capítulo X “La Cuadrilla de la Langosta” de “Alicia en el País de las Maravillas” (imagen: 23).

“-Tú no debes haber vivido mucho en el fondo del mar... -
No dijo -dijo Alicia. -¡De modo que no puedes hacerte idea
de la cosa deliciosa que es la Cuadrilla de la Langosta!²⁸⁷
-la verdad es que no. ¿Qué clase de baile es? -Bueno, -
dijo el Grifo-, primero formas en fila a lo largo de la orilla...
-¡Dos filas! -corrigió la Falsa Tortuga-. Focas, tortugas,
salmones y así sucesivamente. Entonces, una vez que
has limpiado el camino de medusas... -Eso generalmente
lleva algún tiempo -interrumpió el Grifo.

...-Avanzas dos pasos... -¡Cada uno con una langosta de
pareja...

-Avanzas dos pasos, con tu pareja...

...-Cambias de Langosta, y te retiras en el mismo orden -
Continuó el Grifo. -Entonces, ¿Sabes? -Continuó la Falsa
Tortuga-, lanzas las... -¡Las Langostas! -aulló el Grifo,
brincando en el aire.

...- Al mar, lo más lejos posible... -¡Nadas tras ellas! -
chilló el Grifo-.

-¡Das un salto mortal en el mar! -gritó la Falsa Tortuga,
haciendo salvajes cabriolas.- ¡cambias otra vez de
Langosta! -vociferó el Grifo.

²⁸⁷ Era uno de los bailes de salón más difíciles que estaban de moda, cuando Carroll escribió su cuento. Las hijas de los Liddell lo aprendieron con un profesor particular.

-¡A tierra otra vez, y...¡esa es toda la primera figura -dijo la Falsa Tortuga-, bajando repentinamente la voz. Y las dos criaturas, que habían estado saltando alrededor de ellas como locas, se sentaron otra vez, con aire triste y apacible, y miraron a Alicia”²⁸⁸.

“En cuanto a bailar, cariño, no bailo jamás, a menos que me dejen hacerlo a mi manera personal. Es imposible describirla: hay que verla para creerla. En la última casa donde lo intenté, se hundió el piso. Pero la verdad es que tenía un piso bastante malo: las vigas eran solo de seis pulgadas de grosor, o sea que casi no merecían el nombre de vigas; los arcos de piedra se vuelven mucho más sensibles cuando se baila a mi manera personal. ¿Has visto alguna vez a los Rinocerontes y los Hipopótamos del parque zoológico tratando de bailar juntos un minuto? Es un espectáculo conmovedor”²⁸⁹. Así, describió Lewis Carroll la manera de bailar la “Cuadrilla de la Langosta”:

En el Antiguo Testamento la invasión de la langosta, aunque provocada por una decisión especial de Dios, se limita a una calamidad de orden físico; en el Nuevo, el símbolo toma otro relieve, la invasión se convierte en un suplicio moral. En la China antigua, su multiplicación era un símbolo de posteridad numerosa y por consiguiente de bendición celeste. El ritmo del salto de la langosta estaba asociado a los ritos estacionales de la fecundidad, a las reglas del equilibrio social y familiar.

²⁸⁸ Carroll, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona: Edicomunicación, 1996, pag, 115-116.

²⁸⁹ GARDNER, Martin: op. cit., pag, 125.

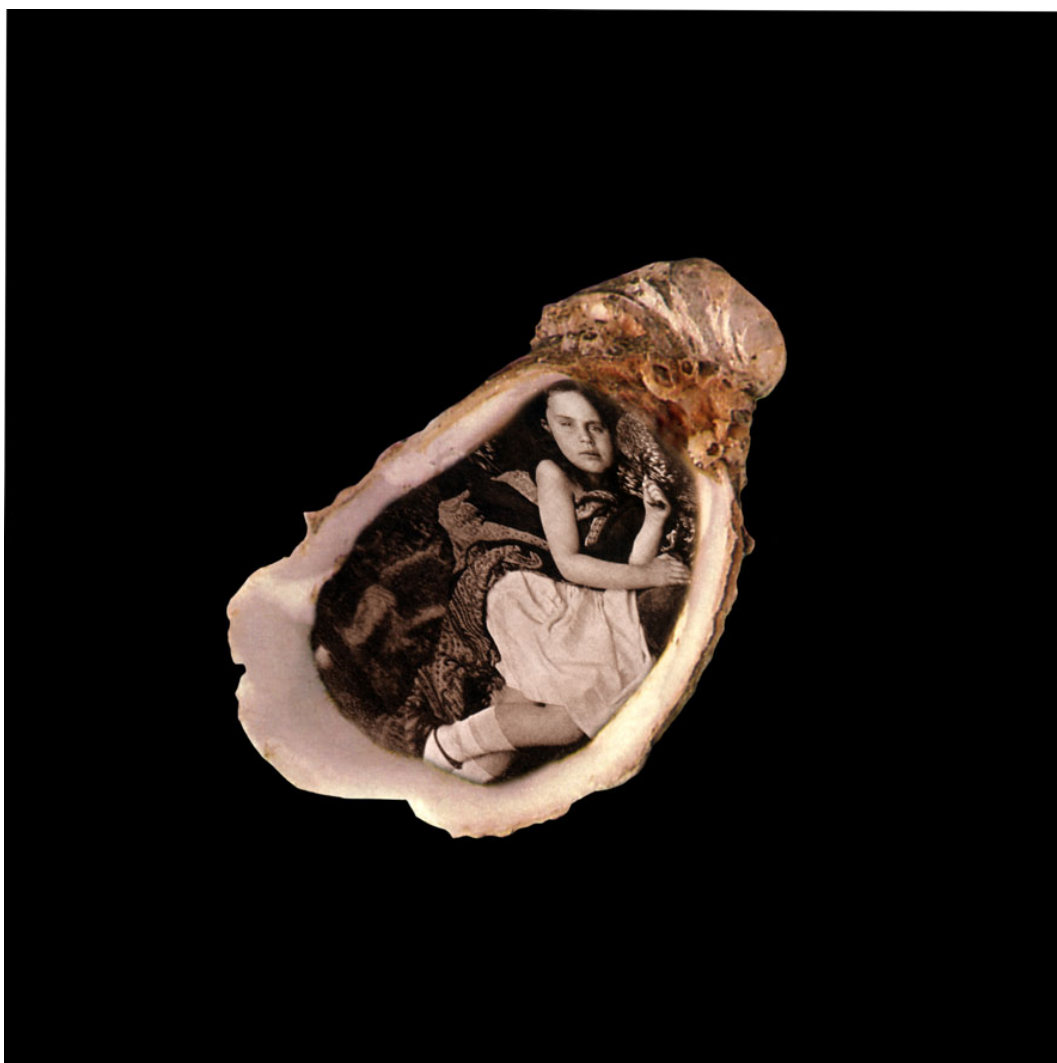
Agnes Hughes era hija del pintor Arthur Hughes y de Tryphena Foord. La fotografía fue tomada disfrazada de India el 12 de octubre de 1863 en el Jardín de la casa de los Hughes en Kensington. La imagen original tiene las dimensiones de 12 x 13 cm.

En esta fotografía se ha aplicado un efecto de solarización o efecto Sabatier, para conseguir una mezcla de cualidades de dibujo y de fotografía, obteniéndose como resultados la inversión de algunos tonos; paralelamente apreciamos una delgada línea blanca o línea de Mackie, a lo largo de los límites entre zonas claras y oscuras. Se ha empleado esta técnica en la imagen de la Langosta niña Agnes Hughes, para demostrar que la apariencia de las cosas puede modificarse no sólo por medio de la luz y de la química, sino también electrónicamente. El ordenador actúa mediante ondas electrónicas de intensidad y frecuencia variable, de forma que la imagen es tratada como una señal que puede ser alterada. Asistimos a un proceso en el que la aplicación del ordenador a la fotografía está en pleno desarrollo; la unión de la informática y el arte fotográfico, tiende a producir imágenes próximas a la realidad o por el contrario, dan vía libre a la imaginación y la fantasía.

Como dice Joan Fontcuberta: “Los ordenadores, como las cámaras, se han revelado también como dispositivos tecnológicos productores de sentido. Es más: se han convertido en prótesis de nuestras capacidades de mirar y pensar. [...] En el ámbito de los artistas que se sirven de la imagen de procedencia fotográfica alterada digitalmente se podría citar a Jeff Wall, Thomas Ruff y Yasumasa Morimura, por poner tres ejemplos de orígenes continentales distintos. En la obra de éstos y de muchos otros artistas, la colaboración del ordenador, aunque obvia y reconocida, queda disimulada, incrustada en la “naturalidad” del proceso. Para ellos se trata de un recurso que facilita la solución de un determinado problema. Un

accesorio más, como un teleobjetivo o un filtro (que también intervienen en la visión de la cámara alejándola de la visión habitual del ojo desnudo). Autores como Warren Neidich, Keith Cottingham, Matthias Wähner, Pedro Meyer y otros, por el contrario, hacen de la simbiosis con el ordenador un punto neurálgico de su propuesta conceptual.”²⁹⁰

²⁹⁰ FONTCUBERTA, Joan: *El Beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997, pag, 147-148.



sombra de pecado"

Imagen 24: Ostra niña Irene Macdonald

En este fotomontaje de la imagen: 24, la niña Irene Macdonald se encuentra recostada sobre el caparazón de una Ostra. En el capítulo IV, “Tweedledum y Tweedledum”²⁹¹ de “Alicia A través del Espejo”, escucha pacientemente la poesía que le recita Tweedledum.

“... ¡Oh Ostras, venid a pasear con nosotros!

–Suplicó la Morsa–.

Un agradable paseo, una agradable charla
por la salobre playa.

Sólo podemos llevar a cuatro,
para dar una mano a cada una.

La Ostra más vieja la miró,
pero no dijo una palabra.

La Ostra más vieja guiñó un ojo
y sacudió su cabeza pesada...

Dando a entender que no quería
abandonar la cama de Ostra.

Pero cuatro ostras jóvenes se precipitaron llenas
de ansiedad por la invitación:

sus sacos estaban cepillados, sus caras lavadas,
sus zapatos limpios y lustrosos.

Y esto era extraño, porque, ya sabéis,

No tenían pies.

²⁹¹ Tweedledum y Tweedledum son lo que los geómetras llaman “enantiomorfos”, formas idénticas en el espejo.

...¡Fuisteis tan amables al venir!
¡Vosotras sois muy tiernas!
El Carpintero sólo dijo:
Córtame otra rebanada,
quisiera que fuera menos sordo...
¡Ya te lo pedí dos veces!

... Lloro por ustedes –dijo la Morsa-.
Lo lamento profundamente.
Con sollozos y lágrimas seleccionaba
A las de mayor tamaño, sosteniendo un pañuelo
Ante sus ojos chorreantes.

¡Oh Ostras –dijo el Carpintero-,
habéis tenido una agradable corrida!
¿Trotaremos de regreso a casa?
Pero ninguna respuesta llegó...
Y esto no tenía nada de extraño, porque
Se las había comido a todas”²⁹².

La ceniza de ostras o de moluscos se utilizaban frecuentemente en la China como materia desecante, particularmente en las tumbas. Tanto como la eficacia física de la ceniza, se buscaban los beneficios mágicos de la concha de bivalvo, que por su forma simboliza lo femenino y por ello la vida. Además, la ostra es el animal que segrega la perla, oculta en la concha. La perla simboliza la humildad verdadera, que es la fuente de toda la perfección espiritual y, en consecuencia, al sabio y al santo. La ostra no puede separarse del simbolismo de la perla.

²⁹² Carroll, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona: Edicomunicación, 1996, pag. 63-64.

La imagen de la niña Irene Macdonald haciendo las veces de la perla, le confiere un carácter poético. Fue realizada en casa de los Macdonald en Julio de 1863 y su tamaño original es de 17,5 x 22,5 cm. Irene Está reclinada sobre un diván con telas de materiales ricos, envuelta en alfombras y mantas orientales. Sobre sus muslos desnudos y su expresión lánguida se ha especulado mucho. Discordan con la idea de sus contemporáneos que consideraban una especie de incongruencia erótica la pose de una niña de seis años que posa como adulta. Pero, según Taylor y Wakeling²⁹³, los Macdonald acababan de volver de Argelia y esta composición de la niña en pose casi de *vida de harén*, fue propuesta probablemente por los propios padres más que por la imaginación del autor. Afirman que los padres de la niña no tenían ninguna duda, estaban encantados y agradecidos de que semejante señor de Oxford, tomara interés por fotografiar a sus hija.

Entre las amistades más cercanas a Carroll se encontraba la familia Macdonald que vivían al norte de Londres. Durante le verano de 1863 fotografió de forma intensa a la familia y especialmente, a sus hijos. A Carroll le atraían los niños que estaban cerca de sus ideales de belleza y que fuesen inteligentes y avispados. Prefería retratar el cuerpo entero de sus modelos porque consideraba que era más expresivo que sólo tomar el rostro o medio cuerpo. Los pintores prerrafaelistas, propugnaban una pintura literaria, pretendiendo crear imágenes armoniosas y bellas. Practicaron el supuesto básico de la doctrina pictórica de la época en la fotografía.

²⁹³ TAYLOR, Roger y WAKELING, Edward: op. cit., pag. 95.



Lewis Carroll

Imagen 25: Unicornio niña Evelyn Hatch

La última imagen, está representada por el Unicornio y la niña Evelyn Hatch (imagen: 25). Corresponde al capítulo VII, “El León y el Unicornio”, en “Alicia a Través del Espejo”.

“En ese momento el Unicornio pasó deambulando junto a ellos, con las manos en los bolsillos. “¿A qué he sido yo el mejor esta vez?”, le dijo al Rey, dirigiéndole una mirada al pasar.

-Un poco... un poco -contestó el Rey bastante nervioso-. No has debido atravesarlo con el cuerno. -No lo he herido -dijo el Unicornio con indiferencia; e iba a proseguir su paseo, cuando sus ojos repararon en Alicia, se volvió instantáneamente, y se quedó mirándolo unos momentos, con una expresión del más profundo desagrado.

-¿Qué... es esto? -dijo por fin. -¡Es una niña! -se apresuró a contestar Alebre, poniéndose delante de Alicia para presentarla, y extendiendo las manos hacia ella en una actitud anglosajona-. La hemos encontrado hoy. ¡Es como las de verdad, y el doble de natural!

-¡Siempre pensé que eran monstruos fabulosos! -dijo el Unicornio-. ¿Y está viva? -Puede hablar -dijo alegre solemnemente.

El Unicornio miró a Alicia pensativo, y dijo: “Habla niña”.

Alicia no pudo evitar que sus labios se curvasen en una sonrisa, al empezar. “¿Sabes una cosa? Yo siempre había creído que los Unicornios eran monstruos fabulosos también. ¡Jamás había visto uno de carne y hueso. - Bueno, pues ahora ya nos hemos visto mutuamente -dijo

el Unicornio-; si tu crees en mí, yo creeré en ti. ¿De acuerdo? -Como quieras –dijo Alicia”²⁹⁴.

El Unicornio es símbolo de poder, tal como expresa esencialmente el cuerno, y de pureza. Animal de buen augurio, el Unicornio con su cuerno único en medio de la frente, simboliza también la flecha espiritual, el rayo solar, la espada de Dios, la revelación divina, la penetración de lo divino en la criatura. Representa en la iconografía cristiana la encarnación del Verbo de Dios en el seno de la Virgen María. Evoca la idea de una sublimación milagrosa de la vida carnal y de una fuerza sobrenatural que emana de lo que es puro.

En 1850, era posible fotografiar niños desnudos en nombre del arte y enseñar los resultados en las exhibiciones que hacían las Sociedades Fotográficas en cualquier lugar. Muchas de las composiciones de Rejlander, por ejemplo, se basaban en la posibilidad que tenía de mostrar fotos de niños sin ningún miedo a la censura y muchas veces se alababan estas fotos como alusiones al arte clásico o a los temas bíblicos. Hubo una inclinación en la Inglaterra victoriana, que se reflejó en la literatura de la época, de idealizar la belleza y la pureza virginal de las niñas.

Pintores y fotógrafos estudiaron a través de su arte el momento en que la hembra comienza la transformación de niña a mujer, un motivo artístico legítimo que tuvo su referente histórico en las ninfas del manierismo italiano. Guillem Balagué escribe que: “los pintores victorianos escogieron haditas seductoras porque aquella era una buena excusa para pintar pequeñas ninfas desnudas; si no reales, al menos procedentes de sus

²⁹⁴ GARDNER, Martin: op. cit., pag. 270.

imaginaciones férvidas. Por aquél entonces era la única manera de pintar el cuerpo femenino desnudo sin tener que dar explicaciones”²⁹⁵.

Sin embargo, las actitudes sociales empezaron a cambiar. Cuando Rejlander mostró una retrospectiva de su trabajo que incluía algunos desnudos en la Exhibición Internacional de Dublín en 1865, hubo el sentimiento de que sus fotos eran indecentes y no tenían que haber sido permitidas. Tres años después la prensa fotográfica llamó la atención sobre esto y pidió que se parara la costumbre de exhibir retratos. Con una cámara en la mano, el fotógrafo podía mostrar a una mujer con precisión clínica. Las virtudes aclamadas anteriormente de la verisimilitud de la fotografía ahora se había convertido en su propio enemigo al mostrar la forma humana con detalle. Fue considerado como algo sórdido y escandaloso.

Carroll llevaba once años dedicado a la fotografía y comenzó a retratar niñas “sans habillement”, según él mismo expresó en 1867, cuando tenía treinta y cinco años de edad. Aunque realizó bastantes desnudos, sólo han visto la luz cuatro de ellos. Evelyn Hatch (1871-1951), es uno de los desnudos que han sobrevivido después de su muerte. La niña fue fotografiada en 1879. Era hija de Edwin Hatch, "Vice-principal" del St. Mary's Hall, Oxford y "University Reader". Su esposa fue Bessie Cartwright Thomas. Tenía dos hermanas más, Beatrice y Ethel.

²⁹⁵ BALAGUÉ, Guillem: “*El Reverso Tenebroso del Espejo*”. Madrid: Revista Ajoblanco, nº 105, marzo, 1998.

La fotografía original muestra a Evelyn Hatch tumbada en el suelo sobre un fondo pintado y coloreada a mano, probablemente por la artista Anne Lydia Bond. De todas las niñas encarnadas en animales, es la única que muestra una cierta sonrisa. Teniendo en cuenta que los tiempos de exposición eran largos y ella se manifiesta relajada, es posible que por este motivo deje entrever la expresión enigmática que recuerda a la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci y por su posición, a la *Maja Desnuda* de Francisco de Goya.

Carroll aspiraba a crear un grupo de desnudos que permanecieran como una obra de arte y que se pudiese exhibir en el salón de cualquier casa respetable. Se consideraba un artista y valoraba los desnudos fotográficos que hacía, como una extensión más de su pretensión artística. "Si yo creyera que no pudiese tomar estas fotografías sin algún motivo inferior que simplemente el amor puro hacia el arte, no lo pediría"²⁹⁶. Además, las copias que hacía de estos negativos los metía en un sobre en el que escribía: "ser quemado sin abrir". Todo esto lo hacía para salvaguardar la reputación de las familias y de las niñas involucradas. Siempre muy exquisito a las necesidades sociales, decidió abandonar la fotografía en 1880, como nos hemos referido en anteriores capítulos.

Dodgson consideraba a los niños como seres mágicos y decía que eran un regalo de Dios. El hecho de que disfrutaran tanto de su compañía afirma Wakeling²⁹⁷, reafirma su sentido de la humanidad y también mantuvo viva su creatividad durante toda su vida. Sólo semanas antes de su muerte, el 14 de enero de 1898, siguió encontrándose con niños, haciendo bocetos con Gertrude Thompson y quedándose despierto de

²⁹⁶ TAYLOR, Roger y WAKELING, Edward: op. cit., pag, 108.

²⁹⁷ Idem: pag, 111.

madrugada tratando de resolver el problema de matemáticas que le había sido enviado. Fue un hombre de gran talento cuyo legado sigue enriqueciendo nuestras vidas a través de su literatura y de sus extraordinarias fotografías.

“Entonces, en el tiempo de la Gran Purificación, volverá el Unicornio con gran fuerza. Se mantendrá en los límites de nuestra realidad, sembrará en nuestra mente sueños de una edad más brillante en el futuro; serán muchos los ansiosos por verle en su forma verdadera. Pero el Unicornio es una criatura espiritual y se conforma según las imágenes que convoca en el corazón de quienes le llaman. Y habrá tanta idea deforme o conflictiva sobre su naturaleza que con suma dificultad hallará el camino para satisfacer a todos”²⁹⁸.

“Entre el Unicornio y las Doncellas hay un lazo secreto que los hombres no conocen. Su visita les llena de reverencia, o temor, y hasta de místico deseo. Pero en las mujeres el Unicornio provoca sólo la simple ternura propia de su índole; por ella el Unicornio siente una atracción semejante a la de las abejas por la fragancia de las flores.

¡Y hay un hermoso misterio en esta atracción! El Unicornio gradualmente renuncia a su soledad y se convierte, si así puedo decirlo, en mimado de la doncella, o en niño inocente que se somete confiado a las suaves caricias de una madre.

La doncella, por su parte, cobra conciencia del poder divino que sustenta todo lo viviente, y en ello reconoce algo nada ajeno a su naturaleza misma.

²⁹⁸ GREEN, Michael: *De Historia et Veritate Unicornis. De la historia y la Verdad del Unicornio*. Barcelona: Ediciones Urano, 1989, pag. 6.

Cualquier mujer puede tener acceso a esta amistad: ni año ni estado son límites, y sólo basta la castidad del corazón. Porque la criatura no exige que ella no haya conocido el tacto de los hombres, pero sólo que ningún ansia destemplada de este tacto le haya cerrado la mirada interior ni volcado en deseo hambriento de los placeres de este mundo. Pues el Unicornio vive en el límite de nuestra dimensión, y quienes se entregan a los goces visibles nunca podrán seguirle; pero sí los de corazón abierto y confiado. Y las mujeres carecen de esa sed de dominio sobre los demás que posee continuamente a los hombres. Los que ansían el dominio no suelen tolerar el ser guiados. ¿Cómo van entonces a elegir un guía que les enseñe el camino? Conócete a ti mismo, hermano: ¿Eres tan sabio como te jactas de ser? Quien desea guiar debe aprender a ser discípulo. Eugnostos me informa que no he captado bien algunas partes de esto último. La Doncella y el Unicornio se parecen más a castos amantes secretos. Es más probable que una virgen que ignora los deseos corporales reciba la sabiduría del espíritu”²⁹⁹.

Después de haber superado el escenario de la “caverna”, Alicia aprende unas cuantas lecciones y se convierte en la Reina que representa el poder y la independencia. Mientras se mueve de casilla en casilla adquiere el verdadero conocimiento. Supera el ritual de iniciación. “Así, en el laberinto se produce la abolición del tiempo. Es “aura sanza tempo tinta”, como bien lo vio el Poeta cuando entró en las enseñanzas de la Tierra para hacer el gran viaje. [...] Naturalmente, esta forma de representación del viaje místico del conocimiento tiene cabida sobre todo en el espíritu del hombre religioso, y era la misma que experimentaban, de forma plástica y nítida, los que se adentraban por el *hierós odós* de los

²⁹⁹ GREEN, Michael: op. cit., pag. 48.

santuarios. Era la que se experimentaba también en el largo camino prescrito a los neófitos en el Asclepion de Pérgamo. La peregrinación era tortuosa y accidentada, pero, al final de un largo túnel -cuyo trayecto todavía se puede ver entre las ruinas del santuario- se encontraba la fuente de la juventud eterna, justo en el límite de la cámara secreta”³⁰⁰.

³⁰⁰ SANTARCANGELI, Paolo: op. cit., pag. 334.

5. RESULTADOS DE UN PROYECTO DIDÁCTICO

La obra surge en su tiempo y de su tiempo, pero se convierte en obra de arte debido a algo inaprensible.

André Malraux

En esta investigación la fotografía es contemplada como técnica y como arte ya que nos permite usarla al servicio de la creación, que es dominio del arte. Se ha hecho una revisión y análisis sobre el desarrollo de la fotografía a través de la obra de Lewis Carroll que ha concluido con un homenaje fotográfico.

Aprender a mirar el mundo mágico de Lewis Carroll ha sido objeto de una instalación fotográfica didáctica e interactiva que obedece a tres aspectos en su difusión:

Por un lado, el aspecto audiovisual, donde se desentrañan las claves históricas y estéticas de la fotografía, desde la primitiva cámara oscura hasta los últimos registros digitales; por otra parte, el aspecto didáctico e interactivo, dirigido a un público infantil y juvenil con un carácter eminentemente educativo y lúdico, en donde se desarrollan unos talleres con cuaderno de trabajo incluido, y se construye una cámara estenopeica. Y, por último, con la difusión de un folleto dirigido a profesores y especialistas en el arte fotográfico.

El espacio físico de la muestra se articula como un laberinto simbólico de fotografías, de imágenes en piezas de ajedrez, dameros mágicos y animales, representados en un espacio escénico, habitados por el propio espectador, favoreciendo así el aprendizaje directo y espontáneo, auténticamente significativo, a través de la observación y la experimentación. Imágenes contempladas por los jóvenes en una actitud activa y creativa ya que establecen relaciones entre lo que contemplan y sus propias experiencias y conocimientos.

A través de la fotoinstalación se fomenta el pensamiento constructivo del alumno, donde es él quien elabora su propio aprendizaje apoyado por el profesor o monitor que actúa como guía y mediador. Al final, mediante la creación individual de una cámara oscura, se ponen en práctica los conocimientos adquiridos. De esta manera, los jóvenes desarrollan la capacidad de “aprender a aprender” desde una perspectiva didáctica, analítica e integral. Percepción, interpretación y expresión se conjugan bajo los principios didácticos de actividad y juego por parte del alumno.

Además, con el lenguaje plástico y artístico de esta instalación fotográfica se pretende fomentar el desarrollo personal, la expresión y la comunicación de pensamientos, articulándose los diferentes elementos que la confieren: estética, ciencia, técnica y arte. De esta forma, se fomentan actitudes como, la valoración de las imágenes fotográficas, los sentimientos y el interés por lo que contemplan. Es un ejemplo teórico y práctico de cómo se puede enseñar y aprender a través de los sentidos y la razón.

La muestra ha recorrido de manera itinerante, varios distritos de Madrid y alrededores, además de ciudades como Barcelona y Zamora como se ha apuntado en la introducción. A las Alicia de Carroll se han unido otras

Alicias que son los alumnos, (desde imagen: 27 a imagen: 37). Se ha tenido en cuenta los principios a partir de los conocimientos previos que aseguran que el aprendizaje sea significativo ya que se refieren a su propio desarrollo. Asimismo, se estimula la participación activa del alumno de tal manera que pueda transformar los conocimientos adquiridos en nuevos aprendizajes.

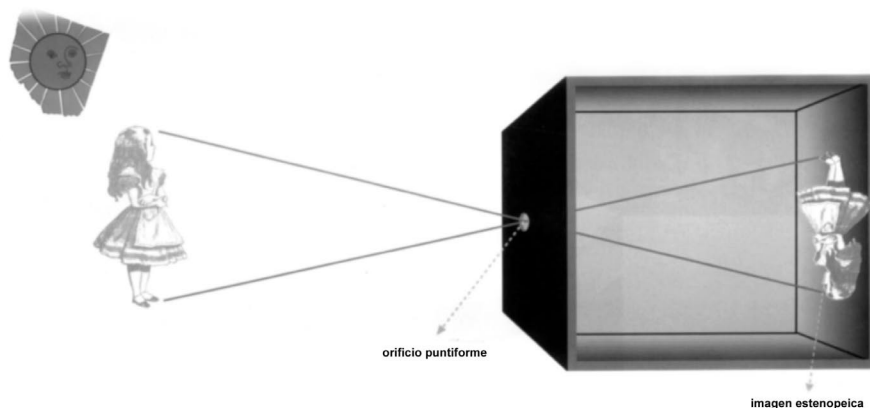
En definitiva, aprender a mirar el mundo mágico de Lewis Carroll es aprender a mirar el propio mundo que nos rodea, invitando a ser más creativos en las respuestas y en los interrogantes que se nos plantean en la convicción de que la reflexión es parte de la mirada.

5. CUADERNO DE TRABAJO

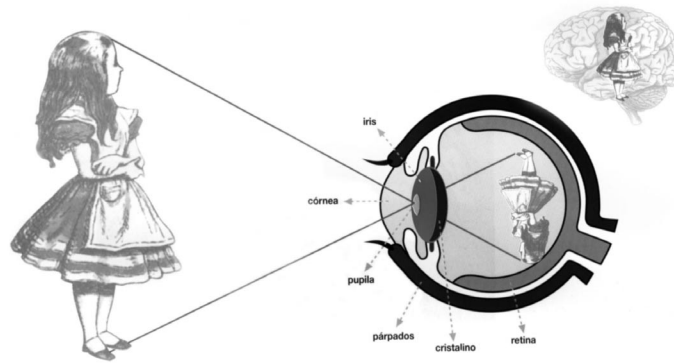
6.1. Un antecedente muy práctico:

La cámara oscura fue el primer paso para llegar a la invención de la fotografía. Antes de inventarse las cámaras fotográficas, muchos pintores utilizaban una especie de cajón, muy parecido a la cámara oscura que vamos a construir, que les servía para reflejar en el interior los paisajes, personas, animales... y así poder reproducirlos fielmente. En algunas ocasiones, estos cajones eran tan grandes que el artista podía pintar dentro.

Con el siguiente dibujo vamos a descubrir cuáles son los principios de la cámara oscura.



El funcionamiento de la cámara oscura es semejante al del ojo humano. Su característica principal es que un pequeño agujero llamado estenopo o agujero de aguja, sustituye a la lente óptica convencional. Ambos aprovechan una característica de la luz, la de desplazarse en línea recta. Los rayos reflejados por un objeto iluminado son captados por el agujero de aguja de la cámara oscura y siguiendo su trayectoria rectilínea, inciden sobre la cara opuesta del agujero, formando una imagen invertida.



La luz penetra por la pupila (igual que el agujero de aguja en la cámara oscura) y refleja la imagen que estamos mirando de forma invertida en la retina. Gracias a la interpretación de nuestro cerebro, percibimos las imágenes tal y como son en realidad, en lugar de verlas invertidas.

6.1.1. Construir una cámara oscura

Necesitamos:

Una caja de cartón negra

Una cartulina negra

Un folio de papel vegetal

Cinta aislante negra

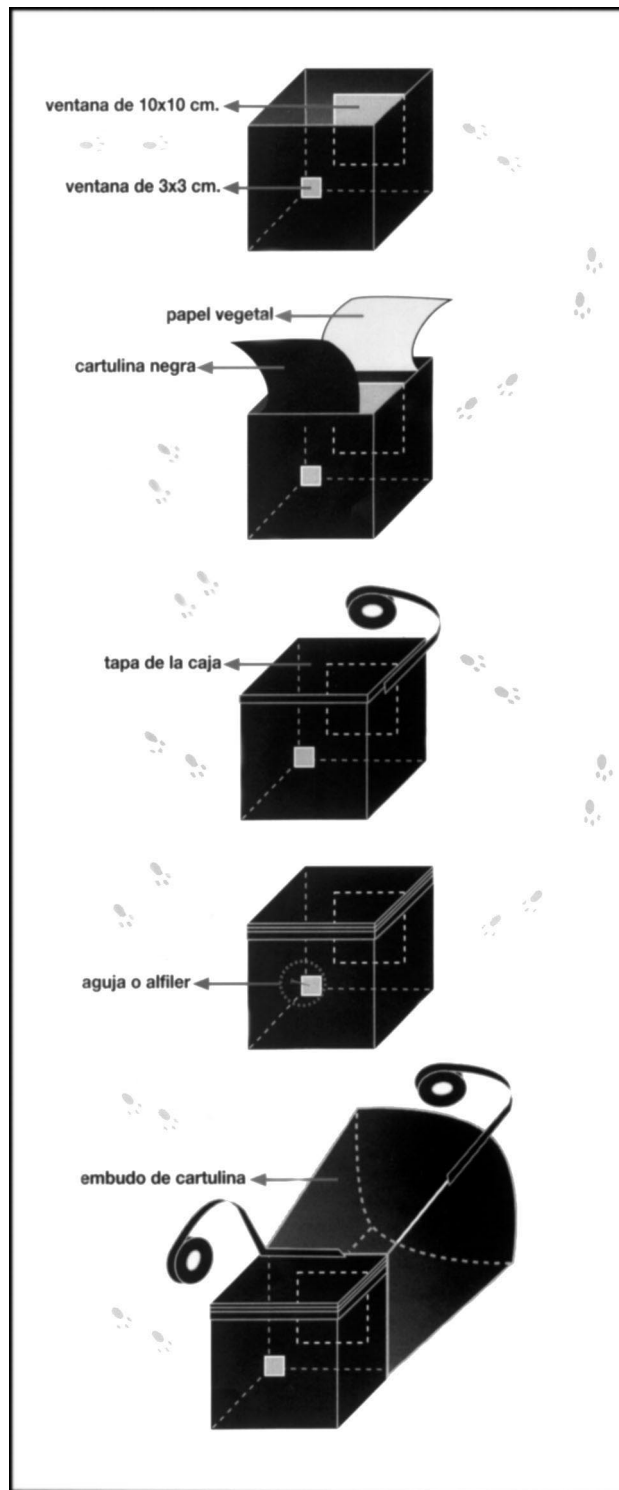
Una aguja o alfiler



Imagen 26: niño con cámara oscura

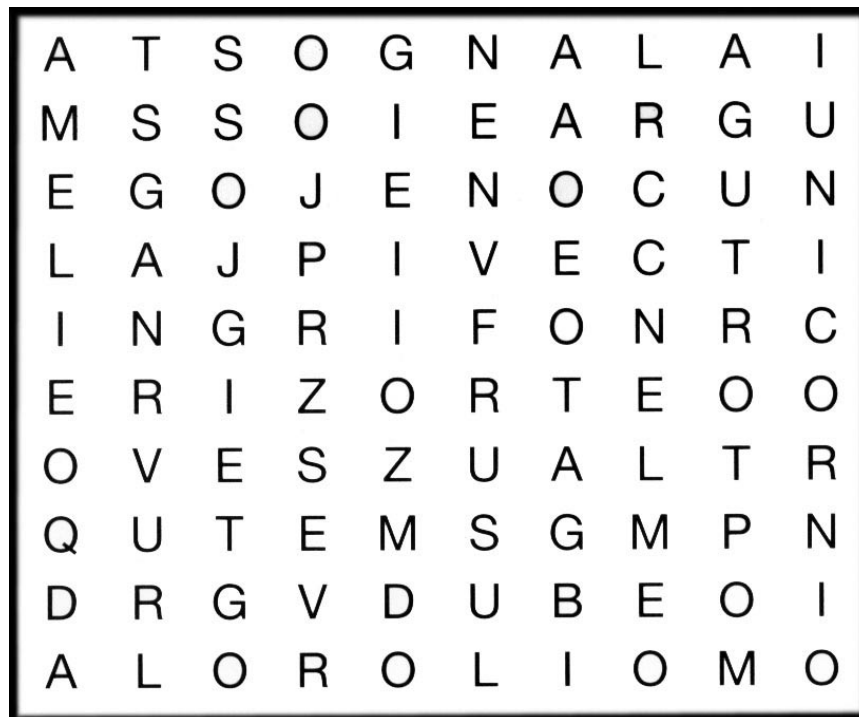
6.1.2. Cómo construirla:

1. Hacer un cuadrado grande (8x8 cm) y otro pequeño (3x3 cm), en dos caras opuestas de la caja de cartón.
2. Recortar el papel vegetal y pegarlo con cinta aislante negra por el interior de la caja, cubriendo el cuadrado grande.
3. Recortar la cartulina negra y pegarla con cinta aislante negra por el interior de la caja, cubriendo el cuadrado pequeño.
4. Cerrar la caja con la tapa y sellar la unión con cinta aislante negra para evitar la entrada de luz.
5. Hacer un agujero con la aguja o alfiler en el centro de la cartulina negra del cuadrado pequeño.
6. Hacer un embudo con la cartulina negra (sellando la unión de la cartulina con cinta aislante negra), de forma que en la parte estrecha podamos introducir la caja, por el lado del cuadrado grande. Pegar la unión del embudo con la caja por el lado del cuadrado grande con cinta aislante negra para evitar la entrada de la luz.
7. Mirar a través de la parte ancha del embudo para observar las imágenes al sol y comprobar el efecto de “imagen invertida” que produce la cámara oscura.



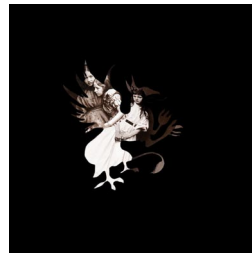
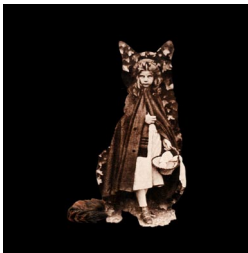
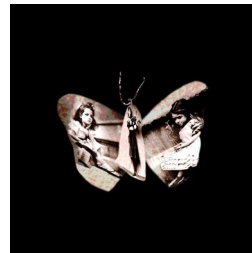
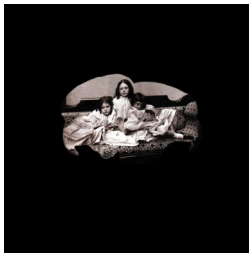
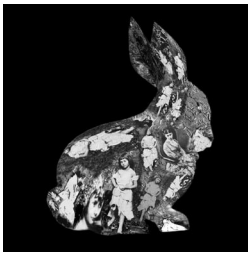
6.2. Busca en el damero:

10 animales representados en las fotografías con las fotos de niñas



6.3. Localiza y escribe:

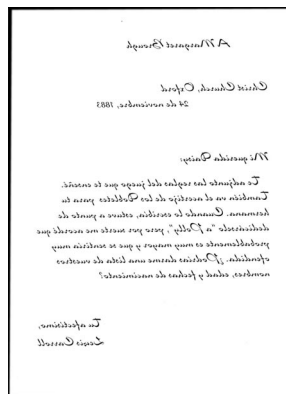
Escribe brevemente qué simboliza cada uno de los animales representados



6.4. Una carta a través del espejo

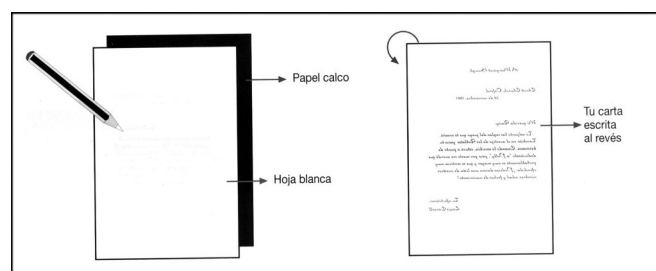
Negativo y positivo:

Esta carta fue escrita por Lewis Carroll a la niña Margaret Brough. Como ves está escrita al revés y para leerla correctamente es necesario hacerla reflejada en un espejo (este efecto es similar al del negativo y positivo de la fotografía).



6.5. Escribe tu carta “a través del espejo”:

Coloca el papel de calco debajo de la hoja donde vas a escribir, con la cara negra (la que calca) pegando con el reverso de la hoja. Escribe con un bolígrafo gastado, un lápiz blanco u otro utensilio con punta para que no aparezca lo que escribas. Verás cómo al dar la vuelta a la hoja tu carta aparece escrita al revés.



IMÁGENES DE INSTALACIÓN FOTOGRÁFICA Y TALLERES



Imagen 27: Instalación fotográfica en la Casa de Cultura Giralt Laporta de Valdemorillo (Madrid)



Imagen 28: instalación fotográfica en la sala de Exposiciones Juan Carlos I de San Fernando de Henares (Madrid)



Imagen 29: Instalación fotográfica en el Colegio Universitario en Zamora



Imagen 30: Taller. Construcción de cámara oscura en el Centro Cultural La Jaramilla de Coslada (Madrid)



Imagen 31: Taller. Construcción cámara oscura en el Centro Cultural del Círculo de Lectores de Madrid



Imagen 32: Taller. Construcción Cámara oscura en el Centro Cultural García Lorca de Humanes (Madrid)



Imagen 33: Taller en el patronato Municipal de Cultura de Fuenlabrada (Madrid)



Imagen 34: Taller en la Concejalía Cultura y Juventud de Navalcarnero (Madrid)



Imagen 35: Taller en el Centro Cultural La Despernada de Villanueva de la Cañada (Madrid)



Imagen 36: Taller en la Casa de Cultura Giralt Laporta de Valdemorillo (Madrid)



Imagen 37: Aprender a mirar el mundo mágico de Lewis Carroll en la Sala de Exposiciones Juan Carlos I de San Fernando de Henares (Madrid)

7. CONCLUSIONES

Anhelaba fijar toda la belleza que apareciera ante mí, y por fin el anhelo ha sido satisfecho.

Julia Margaret

Cameron

1. Lewis Carroll es conocido generalmente como el autor de “Alicia en el País de las Maravillas”. Sin embargo, desde hace relativamente poco tiempo se le conoce también como fotógrafo. En esta investigación por encima de otra valoración se destaca su aportación como fotógrafo. Charles Lutwidge Dodgson fue uno de los más destacados fotógrafos no profesionales que destacó, sobre todo, en los retratos y composiciones que hacía sobre niños en la Inglaterra del siglo XIX.
2. Nadie como Lewis Carroll fue capaz de captar de forma tan perfecta la esencia de la infancia en la era victoriana, donde disfrazarse y escenificar situaciones era uno de los pasatiempos preferidos.
3. Este burgués tímido que vivió como diácono de personalidad renacentista de la era victoriana, aplicó la poética a la fotografía, con espíritu de innovación a lo recién descubierto con la curiosidad, la sensibilidad y la visión de conjunto ante el panorama del saber.
4. El interés que mostraba el reverendo Dodgson por los inventos, suscitó en él su afición por la fotografía. Utilizó cámaras fotográficas de gran tamaño apostando por la técnica del colodión húmedo, convirtiendo sus fotografías en obras maestras de composición.

5. Con motivo de la celebración del centenario de su muerte en 1998, muchas de las publicaciones que vieron la luz en los medios de comunicación, ofrecieron una opinión desfavorable sobre su personalidad haciendo alusión a su relación con niñas y tachándole incluso, de pederasta. Hay que tener en cuenta que este tipo de criterio responde a los gustos personales de los autores que no han profundizado en los hechos a la hora de formularlos. Sin embargo, este trabajo de investigación se basa en documentos ajenos a las valoraciones subjetivas, por lo que se desestima este acontecimiento como parte integrante del mismo.
6. En este trabajo se han rescatado las imágenes obtenidas por Lewis Carroll hace más de un siglo, que de una manera simbólica y figurativa se han recreado, a su vez, en una obra maestra literaria.
7. Se ofrece la posibilidad de entablar un contacto directo con el espectador estableciendo un símil con la obra de Carroll. Por un lado, se accede al mundo de la fotografía a través de una cámara oscura y se llega a un laberinto simbólico en un espacio onírico, marcado por dameros, piezas de ajedrez y animales. Por otro lado, se entablan diálogos con cartas, frases de la obra de Carroll y espejos que reflejan la realidad imaginada.
8. La mujer del siglo XIX no “existía” y Lewis Carroll se tomó la libertad de destacar su importancia, a través de la escena y la fotografía.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Bibliografía

ADAMS, Ansel: *Trilogía Fotográfica: la Cámara, el Negativo y la Copia* (3 tomos). Madrid: Editorial Omnición, 1996, 1999, 2001.

ALLEN PAULOS, John: *Érase una Vez un Número*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

AMENDOLARA, Marco: *Lewis Carroll in Immagini e Parole*. Roma: Edizioni Ripostes, 1997.

ANG, Tom: *La Fotografía Digital*. Barcelona: Blume Editores, 2001.

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

ARNHEIM, Rudolf: *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

AUMONT, Jacques: *La Estética Hoy*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

AUMONT, Jacques: *La Imagen*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.

BAKEWELL, Michael: *Catálogo de la Exposición en el Centenario de la Muerte de Lewis Carroll*. Madrid: The British Council, 1998.

BALTRUSAITIS, Jurgis: *El Espejo*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1998.

BARTHES, Roland: *La Cámara Lúcida. Nota Sobre la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

BATTLOCK, G: *La Idea como Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

BENJAMÍN, Walter: *Pequeña Historia de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Taurus, 1973.

BODEI, Remo: *El Gusto*. Madrid: Editorial Visor, 1998.

BODEI, Remo: *La Forma de lo Bello*. Madrid: Editorial Visor, 1998.

BOUTON, Gary David; BOUTON, Barbara Mancuso: *Adobe Photoshop 4*. Madrid: Prentice Hall, 1997.

BOZAL, Valeriano: *Historia de las Ideas Estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997.

BRASSAÏ, Halász Gyula: *Niñas, Lewis Carroll. Estudio Preliminar*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998.

BRETON, André: *Antología del Humor Negro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

BRISSET, Demetrio E.: *Fotos y Cultura. Usos Expresivos de las Imágenes Fotográficas*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2002.

CALABRESE, Omar: *Cómo se Lee una Obra de Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

CARROLL, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas y A Través del Espejo*. Madrid: Editorial Anaya, 1984.

CARROLL, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas y Alicia a Través del Espejo*. Barcelona: Edicomunicación, 1996.

CARROLL, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas; A Través del Espejo y la Caza del Snark*. Barcelona: Editorial Óptima, 2000.

CARROLL, Lewis: *El Juego de la Lógica*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

CARROLL, Lewis: *Matemática Demente*. Barcelona. Tusquets Editores, 2002.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

CLERC, L.P.: *Fotografía Teoría y Práctica*. Barcelona: Ediciones Omega, 1985.

COHEN, Morton N. *Lewis Carroll*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.

COHEN, Morton N.: *Lewis Carroll's Photographs of Nude Children*. Philadelphia (Estados Unidos): Editorial, Philip H. & A.S.W. Rosenbach Foundation, 1978.

COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Introducción a la Historia en la Pintura. De Altamira al Guernica*. Madrid: Editorial Síntesis, 1991.

COSTA, Joan: *El Lenguaje Fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

CUENCA ESCRIBANO, Antonio. *Saber Mirar*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Colección Aula Nueva, 1997.

DEBRAY, Régis: *Vida y Muerte de la Imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

DELEUZE, Gilles: *Lógica del Sentido*. Barcelona: Editorial Paidós, 1982.

DROZ, Geneviève: *Los Mitos Platónicos*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.

DUBOIS, Philippe: *El Acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

DURAND Régis. *El Tiempo de la Imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

ELÍADE, Mircea: *Mito y Realidad*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

FONT, Doménech: *El Poder de la Imagen*. Barcelona: Salvat Editores, 1985.

FONTCUBERTA, Joan: *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

FONTCUBERTA, Joan: *Estética Fotográfica. Selección de Textos*. Barcelona: Edición Blume, 1984.

FONTCUBERTA, Joan: *Fotografía: Concepto y Procedimientos. Una Propuesta Metodológica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990.

FOX TALBOT, William Henry: *Huellas de Luz*. Madrid: Museo Nacional Centro Reina Sofía, 2001.

FREUND, Gisèle: *La Fotografía Como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *Proyecto Docente*. Madrid: Facultad Ciencias de la Información, U.C.M., 1985.

GARCIA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos; SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago; MARCOS MOLANO, María del Mar; URRERO PEÑA, Guzmán: *Historia General de la Imagen. Perspectivas de la Comunicación Audiovisual*. Villaviciosa de Odón (Madrid): Universidad Europea CEES Ediciones, 2000.

GARCÍA, Wifredo: *Fotografía, un Arte para Nuestro Siglo*. República dominicana: Editorial Corripio, 1990.

GARDNER, Martin: *Alicia Anotada*. Madrid: Akal Ediciones, 1999.

GARRIDO, Manuel: *Alicia en el País de las Maravillas y A través del Espejo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

GATTÈGNO, Jean: *Lewis Carroll*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GATTÈGNO Jean: *Album Lewis Carroll*. París: Editorial, Gallimard, 1990.

GELB, Michael J.: *Pensar como Leonardo da Vinci*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

GERNSHEIM, Helmut : *Lewis Carroll Photographer*. New York: Editorial Dover Publications, 1969.

GILMORE HOLT, Elizabeth: *The Art of All Noations 1850-73, the Emergiing Role of Exhibitions and Critics*. Cambrigde: 1982.

GOMBRICH, E.H.: *La Imagen y el Ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

GRAY, Michael: *Notas Sobre la Fotografía y Ciencia en el Siglo XIX*. Madrid: Fundación Natwest, 1995.

GREEN, Michael: *De historia et Veritate Unicornis. De la Historia y la Verdad del Unicornio*. Barcelona: Ediciones Urano, 1989.

GUARDIA, María Asunción: *Alicia en el País de Lewis Carroll*. Barcelona: Siete Días, 1998.

GUBERN, Román: *La Mirada Opulenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.

GUBERN, Román: *Máscaras de la Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

GUBERN, Román: *Del Bisonte a la Realidad Virtual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

HEGEL, Guillermo W. Federico: *Estética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1983. 3 tomos.

HENDERSON, Joseph L.: *Los Mitos Antiguos y el Hombre Moderno*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1977.

HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: *Historia de la Comunicación Social: de Altamira a Parque Jurásico*. Madrid: Universitas, 1999.

HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: *Keops Keane*. Madrid: P.E. Iberoamericanas, 1996.

HERNÁIZ BLÁZQUEZ, Juan Ignacio: *Proyecto Docente para Profesor Titular de Estética de la Imagen*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, U.C.M., 1991.

JUNG, Carl G.: *El Hombre y sus Símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1977.

KEIM, Jean: *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Oikos-tau Ediciones, 1971.

KIRK, Daniel F.: *Charles Dodgson Semeiotician*. Florida: University of Florida Press, 1962.

KRAKAUER, Siegfried: *Teoría del Cine: La Redención de la Realidad Física*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.

KURT, Gerardo F: *Alvin Langdon Coburn*. A Coruña: Servicio de Publicaciones de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

LABORDA, Xavier: *Diario de un Viaje a Rusia*. Barcelona: Editorial Mascarón, 1983.

LANGFORD, Michael J.: *Enciclopedia Completa de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Hermann Blume, 1983.

LANGFORD, Michael J.: *Tratado de Fotografía*. Barcelona: Ediciones Omega, 1994.

LEGMANY, Jean-Claude y ROUILLÈ, ANDER: *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.

LISTER, Martin: *La Imagen Fotográfica en la Cultura Digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

LOVELL, Ronald P.; ZWAHLEN, Fred C., FOLTS, James A.: *Manual Completo de Fotografía*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998.

LUKITSCH, Joanne: *Catálogo de Julia Margaret Cameron, Her Work and Carecer, George Eastman House Rochester 1986*. Madrid: Akal Ediciones, 1987.

MANZANO ESPINOSA, Cristina: *Realidad y Ficción en los Relatos sobre Alicia, Peter Pan y el Principito. Los Autores, las Obras y las Adaptaciones*

Audiovisuales. Madrid: U.C.M. Facultad de Ciencias de la Información, 1996.

MARISTANY, Luis: *Carta a Niñas. Lewis Carroll*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1987.

MARTÍNEZ OTERO, Luis Miguel: *El Laberinto*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1991.

MOLES. Abraham: *La Imagen*. México D.F: Edición Comunicación Funcional, 1991.

NESTARES GARCIA-TREVIJANO, Cristina: *Alice's Adventures in Wonderland o la Destrucción del Mundo Real*. Granada: Universidad de Granada, 1987.

NEWHALL, Beaumont: *Historia de la Fotografía, Desde sus Orígenes hasta Nuestros Días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

NICKEL, Douglas R.: *Dreaming in Pictures - The Photography of Lewis Carroll*. Edit.: San Francisco (Estados Unidos): San Francisco Museum of Modern Art, 2002.

NIETO ALCAIDE, Víctor: *El Arte del Renacimiento*. Madrid: Historia 16, 1996.

OLAYA RUANO, Pedro: *La Goma Bicromatada: Procedimiento Básico*. Barcelona: Estebanez-Consuegra and King editores, 1999.

PANOFSKI, Erwin: *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

PANOFSKI, Erwin: *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

PARISOT, Henri: *Lewis Carroll*. Barcelona: Editorial Kairós, 1970.

PASTOR, Jesús; ALCALÁ, José R.: *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones Diputación de Pontevedra, 1997.

PASCUA FEBLES, Isabel: *Los Mundos de Alicia de Lewis Carroll: Estudio Comparativo y Traductológico*. Las Palmas de Gran Canaria: Edición Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 2000.

PETR, Tausk: *Historia de la Fotografía en el Siglo XX. De la Fotografía Artística al Periodismo Gráfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

RACIONERO, Luis: *Conocer a Leonardo da Vinci y su Obra*. Barcelona: Editorial Dopesa, 1978.

RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio: *Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Anaya, 1974.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.

RENAU, Joseph: *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

RUBIO ARAGONÉS, Juan Carlos: *Retrato y Paisaje en la Fotografía del Siglo XIX*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago: *Memoria para Profesor Titular de Teoría, Historia y Técnica de la Imagen*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, U.C.M., 1988.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *El Universo de la Fotografía. Prensa, Edición, Documentación*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999.

SANTARCANGELI, Paolo: *El Mito de los Laberintos*. Madrid: Editorial Siruela, 1997.

SCALA, Eduardo: *La Semilla de Sissa*. Ajedrez. Madrid: Editorial Jaque XXI, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *La Imagen Precaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

SCHARF, Aaron: *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SEGOVIA, Blas: *“El Fotomontaje”, en la Revolución de los Medios Audiovisuales*. Madrid: Editorial de la Torre, 1993.

SHIRLEY CARPENTER, Angelica: *Lewis Carroll Through the Looking Glass*. Minneapolis: Mn, USA, Publications Company, 2003.

SMULLYAN, Raymond: *Alicia en el País de las Adivinanzas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

SONTAG, Susan: *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Edhasa, 1981.

SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

STELZER, O.: *Arte y Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

STOICHITA, Victor I.: *Breve Historia de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética. La Estética Antigua*. Madrid: Ediciones Akal, 1987, 3 tomos.

TAYLOR, Roger and WAKELING, Edward: *Lewis Carroll Photographer*. Princeton: New Jersey, The Princeton University Library Albums, 2002.

TAYLOR, Roger: *Catálogo de la Exposición en el Centenario de la Muerte de Lewis Carroll*. Madrid: The British Council, 1998.

TERCEIRO, José B. Y MATÍAS, Gustavo: *Digitalismo*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 2001.

THOMAS, Donald: *Bellanonna*. Madrid: Ediciones Júcar, 1989.

VELA, Magdalena: *La Palabra Revelada*. Madrid: Editorial Anaya, 2000.

WALLACE, Richard: *The Agony of Lewis Carroll*. Melrose: MA, USA, Gemini Press, 1990.

WARNER, Marina: *Catálogo de la Exposición en el Centenario de la Muerte de Lewis Carroll*. Madrid: The British Council, 1998.

WARNER, Marina: *El Disparate es Rebelión. El Juego de Niños de Lewis Carroll*. Madrid: British Council, Impresiones, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Lecciones y Conversaciones sobre Estética, Psicología y Creencia Religiosa*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.

WÖLFFLIN, E.: *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Edición Espasa Calpe, 1976.

WOOLLEY, Benjamín: *El Universo Virtual*. Madrid: Acento Editorial, 1994.

YAÑEZ POLO, Miguel Angel: *Bases Sociológicas del Fotomontaje*. Madrid: Photovisión, 1981.

YAÑEZ POLO, Miguel Ángel: *Diccionario Histórico de Conceptos, Tendencias y Estilos Fotográficos*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1994.

YAÑEZ POLO, Miguel Ángel: *Fotografía Latinoamericana. Nuevas Tendencias*. Sevilla: Catálogo patrocinado por la Universidad Hispanoamericana, Universidad de Sevilla, 1991.

ZUMETA, Gorka: *Diálogos Fotográficos Imposibles*. Granada: Centro Andaluz de la Fotografía, 1996.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la Imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

8.2. HEMEROGRAFÍA

ALBA: "*Alicia en el País de las Maravillas: El Acceso a Otros Niveles de Conciencia*". Madrid: Actualidad Asistencial, nº 22, diciembre, 1999.

ALBERICH, Jordi: "*Lewis Carroll, Fotògraf*". Manresa Región: Idees, 9-9-1995.

ASOCIACIÓN DEL LIBRO INFANTIL DE ALMERÍA (ALIN): "*Lewis Carroll a la Sombra de Alicia*". Barcelona: CLIJ, nº 107, JULIO-AGOSTO, 1998.

ALVAREZ CRUZ, Enrique: "*Nuevas Paradojas del Mundo de Alicia*". Madrid: Revista Destino, nº 1587, 1968.

AUGHTON, Hugh: "*El Culto del Caballero Blanco a las Niñas Pequeñas*". Londres: Times (suplemento literario), agosto, 1997.

BALAGUÉ, Guillem: "*El Reverso Tenebroso del Espejo*". Madrid: revista Ajoblanco, nº 105, marzo, 1998.

BERMEJO, José María: "*No Podemos Vivir sin Alicia*". Madrid: revista de aparejadores y arquitectos técnicos, nº 45, junio, 1998.

CALDERÓN, Manuel: *"Lewis Carroll, al Otro Lado del Espejo"*. Madrid: diario ABC, 3-4-1998.

CANCELAS Y OUVIÑA, Lucía-Pilar: *"Carroll Versus Dahl: Dos Concepciones del Humor"*. Barcelona: CLIJ, nº 97, septiembre, 1997.

CODLING, David: *"Una Lógica Impacable"*. Madrid: revista Minerva, nº 18, marzo, 1998.

COLOMINES, Agustí: *"Noticia D'última Hora: Lewis Carroll no era Pederasta"*. Barcelona: diario Avui, 23-6-1996.

COSTA, Joan: *"Un Análisis Proyectivo de la Imagen Fotográfica"*. Barcelona: revista Nueva Foto, num. 4, 1983.

CRACIA, Irene: *"Las 1.001 Alicias"*. Madrid: diario El Mundo, 14-7-1999.

CHAMORRO, Eduardo: *"El Fabulador y las Niñas Desnudas"*. Madrid, La Esfera del diario El Mundo, nº 341, 10-1-1998.

CHAMORRO, Eduardo: *"El Hombre que Susurraba a las Niñas"*. Madrid: diario El Mundo, 14-7-1999.

CHAO, Ramón: *"Freud, Bergman y Alice"*. Madrid: revista Triunfo, 18-12-1976.

DE PALOL, Miguel: *"La Opinión sobre la Obra de Lewis Carroll"*. Madrid: revista Qué Leer, año, 2 nº 20, marzo, 1998.

DÍAZ RUEDA, Alberto: *"150 Aniversario del Nacimiento del Reverendo Dodgson. A la Caza del Snark con L.C"*. Barcelona: 22-7-1982.

DURÁN, Teresa: *"Cosa de Locos, los Ilustradores de Alicia"*. Barcelona: revista Clij, nº 48, 1997.

ECHEVERRÍA, Javier: *"Ciencia y Belleza"*. Madrid: revista El Paseante, nº 4, 1985.

FAJARDO, José Manuel: *"El Viajero Interior"*. Madrid: La Esfera del diario El Mundo, nº 341, 10-1-1998.

FALCES, Manuel: *"Lewis Carroll Busca el Rostro de Alicia"*. Madrid: diario El País, 1999.

FERNÁNDEZ, A: *"Cien Años Después de la Muerte de Lewis Carroll. El Escritor Pederasta"*. Madrid: revista Tiempo, 26-1-1998.

FRESNEDA, Carlos: *"Una Mirada Limpia a las Niñas de Lewis Carroll"*. Madrid: diario El Mundo, 28-6-2003.

GALÁN, Lola: *"Viaje al Enigma de Lewis Carroll. Las Relaciones entre el Escritor y su Niña Musa, Alice, al Teatro"*. Madrid: diario El País, 11-11-1994.

GARCÍA PINTADO, Angel: *"Lewis Carroll: la Matemática del Absurdo"*. Madrid: agencia Efe, 1998.

GUEL BENZU, José María: *"El Reverendo y el Escritor"*. Madrid, Babelia, diario El País, 24-1-1998.

HAUGHTON, Hugh: *“El Culto del Caballero Blanco a las Niñas Pequeñas”*
Londres: diario Times (suplemento literario), agosto, 1997.

KRMPOTIC, Miloš: *“Ese Infantil Objeto del Deseo. Novela y Pedofilia, una Relación Peligrosa”*. Barcelona: revista Qué leer, febrero, 2003.

LABORDA, Xavier: *“Lewis Carroll”*. Barcelona: revista CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil), nº 18, junio, 1990.

LABORDA, Xavier: *“Lewis Carroll: Rusia y el Snark: un Viaje y un Delirio”*.
Barcelona: revista Clij, nº 38, 1998.

LALANDA, Javier M: *“Lewis Carroll: a Ambos Lados del Espejo”*.
Barcelona: revista Clij, nº 54, 1998.

LEACHE, Karoline: *“Ina en el País de las Maravillas. Descubierta el Secreto Mejor Guardado de Lewis Carroll”*. Barcelona: revista Quimera, nº 149, agosto, 1996.

LISPECTOR, Clarice: *“Los Espejos”*. Madrid: revista El Paseante, nº 10, 1985.

LÓPEZ, Manuel: *“Lewis Carroll, Cien Años Después. Un Precursor del Retrato”*. Las Rozas de Madrid: revista Foto, nº 185, mayo, 1998.

LORENCÍ, Miquel: *“Lewis Carroll “Traspasó” el Espejo hace Cien Años”*.
Palma de Mallorca: diario La Voz, 14-1-1998.

MARISTANY, Luis: *“La Narrativa de Lewis Carroll”*. Barcelona: revista Clij, nº 28, 1997.

MARTÍN GARZO, Gustavo: *“En Compañía de Alicia”*. Madrid: diario El País, 12-9-1999.

MARTÍN NEBRÁS, Federico: *“Jugar con Lewis Carroll”*. Madrid: cuadernos de pedagogía nº 109, Octubre de 1980.

MEMBA, Javier: *“De Caperucita a Lolita”*. Madrid: diario El Mundo, 1999.

MERINO, Joaquín: *“Alicia en Madrid”*. Madrid: diario El País, 2-3-1998.

MONGE, Paco: *“Lewis Carroll. Extravagante Agrimensor del Sentido”*. Barcelona: revista Quimera, 1976.

MONTERO, Rosa: Pasiones, 6: *“Lewis Carroll y Alice Liddell, la Vida en la Frontera”*. Madrid: dominical del diario El País, 1998.

MONZÓN, Isabel: *“Lewis Carroll, Entendido como Abusador de Niñas”*. Buenos Aires: diario de Argentina, 24-9-1999.

NEILA, Ángel: *“Ese Diácono que Amó a una Niña”*. Palma de Mallorca: diario La Voz, 14-1-1998.

NEWMAN, Cathy: *“The Wonderland of Lewis Carroll”*. Washington: revista National Geographic, vol., 179, nº 6, junio 1991.

NOGUERO, Joaquim: *“Carroll, Nuestro Contemporáneo”*. Barcelona: revista Quimera, nº, 175. 1998.

OBIOL, María José: *“La Desbordante Imaginación de Lewis Carroll”*. Madrid: revista Babelia del diario El País, 24-1-1998.

OCHOA, Elena: *“Alicia en el País de la Psicosis”*. Madrid: diario El País Semanal, 16-11-1997.

PAJARES, Fernando: *“Un Geólogo Investiga el Viaje de Alicia al Centro de la Tierra”*. Madrid: diario El Mundo, 20-9-1999.

PIÑOL, Rosa María: *“Eva Piquer Homenajea a la Alicia de Carroll en su Obra sobre la Fama Televisiva”*. Barcelona: diario La Vanguardia, 5-10-1999.

POMPAMEO, Rosella: *“Il fantastico Mondo di Alicia”*. Milano: revista Vogue Bambini, nº 45, marzo-abril, 1983.

PULIDO, Natividad: *“La Primera Edición de “Alicia” con Dibujos Originales sale a Subasta en el Centenario de Lewis Carroll”*. Madrid: diario ABC, 16-12-1998.

PREMOLI, Aldo: *“Un’arte per fer Ridere? La Matematica”*. Milano: revista Vogue Bambini, nº 45, marzo-abril, 1983.

PROSE, Francine: *“Alice in Wonderment”*. New York: revista Artnews, febrero, 1999.

QUINTANA ALABAT, J.: *“Jugando con el Diácono”*. La Esfera del diario El Mundo, nº 341, 10-1-1998.

QUINTANA, Jordi y BO, Imma: *“Sentido y Lógica”*. Barcelona: revista Quimera, nº, 175, 1998.

R. SANTERBÁS, Santiago: *“En el Centenario de una Doble Muerte”*. Barcelona: revista CLIJ, nº 107, julio-agosto, 1998.

R. SANTERBÁS, Santiago: *“Lewis Carroll: Espejo Deformante de la Inglaterra Victoriana”*. Barcelona: revista Clij, año 3, nº 22, noviembre, 1990.

RAMOS, Rafael: *“Lewis Carroll y las Niñas”*. Barcelona: diario La Vanguardia, 3-1-1996.

RAMÍREZ, María: *“Viaje al “College” de Alicia”*. Madrid: diario El Mundo, 28-6-2003.

RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel: *“Feliz Nocumpleaños y Otras Cuestiones Lógicas”*. Madrid: revista de Libros, nº 13, enero, 1998.

SARTORI, Beatrice: *“Una Alicia de Cine”*. Madrid: diario El Mundo, 14-7-1999.

SERRA, Manuel: *“La Estenopeica: Simplicidad, Conocimiento y Belleza”*. Madrid: revista Photovision, nº 15, 1981.

VARDERI, Alejandro: *“Las Fotografías de Lewis Carroll. Sobre el Espejo Seductor de la Escritura”*. Venezuela: revista Extra Cámara, nº 9, 1997.

VÉRAME, Jean: *“Los Naipes en “Alicia en el País de las Maravillas”*. Vitoria-Gasteiz: International Playing Card Society & Asescoin, conferencia 23-25 de septiembre, 1994.

VIDAL, Nuria: *“Alicia en el País de las Maravillas de Lewis Carroll”*. revista Qué Leer. Madrid: año 2, nº 20, marzo, 1998.

WARNER, Marina: *“El Centenario de Lewis Carroll”*. Madrid: Impresiones, revista de British Council, nº 6, marzo, 1998.

8.3. INTERNET

BAYLEY, John: *Alicia, o el Arte de la Supervivencia*, http://www.noticias.nl/arte/pasaje/carr34_1.htm, 2002.

BAYLEY, John: *The New York Review of Books/traducción Claudio Lisperguez*: www.Noticias.HI/arte/pasaje/can34_5.htm/agosto 2002.

CARDONA GAMIO, Estrella: *Lewis Carroll*, C. Cardona Gamio Ediciones, http://www.ccgediciones.com/Sala_de_Estar/Biografias/Carroll.htm, 2000.

CARROLL, Lewis: *Hiawatha's Photographing*, <http://www.people.virginia.edu/~bhs2u/carroll/hia.html>, 2002.

CARROLL, Lewis: *Lewis Carroll and Photography*, Base de datos de Teseo, 2000.

CARROLL, Lewis: <http://landow.stg.brown.edu/victorian/carroll/carrollv.html>.

DISNEY, Walt: *Alicia en el País de las Maravillas*, <http://mural.uv.es/jorgon/pelicula.htm>, 2002.

GONZÁLEZ RUÍZ, Jorge: <http://pagina.de/Lewis> Carroll, Universitat de València Press, 2000.

GUTIÉRREZ VEGA, Hugo: *Alicia en la Casa del Poeta y en la Casa de la Paz*: <http://www.Jornada.UNAM.mx/1999/may/99/990523/semcolumnas>.

LEGGAT, Robert: *Lewis Carroll Photography* Page, <http://www.lewiscarroll.org/photo.html>, 1999.

MAYFIELD, Kendra: *La Realidad Depende del Montaje con que se la Represente*, Terra Lycos Network, 2002, <http://buscar2.terra.com>.

MONTOYA, Víctor: *Alicia en el País de la Fotografía*, <http://www.margencero.com/montoya/alicia.htm>, 2002.

MONZÓN, Isabel: *Alicia en el País de las Pesadillas*, Base de datos, "CIMU", 24-6-1999, <http://www.laneta.apc.org/cidhal/suple/alicia.htm>.

PÉREZ, Francisco Javier: *La Infancia Perpetua de Lewis Carroll*, <http://www.ucabista.com.ve/vnews/display.v/ART/2002>.

RESPALL ROJAS, Ray: *Regalo a Lewis Carroll*, <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pio2/pi220320.htm>, 2002.

VILLALBA, Gabriela: *Sobre el Orden, el Desorden y el Sentido en Alicia en el País de las Maravillas de Lewis Carroll*, <http://www.filo.uba.ar/departamentos/letras/litinglesa/villaba.htm>, 2002.

WINOCUR, Marcos: *El Infinito de los Números, Jaras Imagen Didáctica* <http://www.jaras.com>, 1999-2002.

ANEXOS

ANEXO 1. Hiawatha tomando fotos

A continuación, exponemos este poema traducido al castellano con nota explicatoria del autor incluida. También, queremos dejar claro que por la imposibilidad de reproducir el verso y su ritmo en castellano, la traducción es estrictamente libre.

HIAWATHA TOMANDO FOTOS

por Lewis Carroll

(En este tiempo de imitadores, no puedo reclamar mérito por este pequeño intento de hacer lo que se sabe que es tan fácil. Cualquier escritor con una mínima práctica y con el mínimo sentido de ritmo podría componer -durante horas enteras- la fácil rima de la “Canción de Hiawatha”. Al exponer claramente que no se debe prestar atención al mero tintineo verbal de la pequeña poesía siguiente, yo pido al lector ingenuo que limite su crítica al tratado del tema).

HIAWATHA cogió la cámara de madera de su hombro.
Hecha de rosal con corredera y doblada.
Lo puso todo en orden.
En la caja todo era compacto, doblado cuidadosamente;
pero cuando abrió las visagras,

todo parecía escuadras y rectángulos
como una figura
complicada del libro de Euclides.
La puso encima de un soporte.
Agachado y metido dentro de una cubierta polvorienta
estiró su mano, imponiendo silencio
dijo “¡no os mováis os lo suplico”!
Místico, tremendo era el proceso.
toda la familia se sentó delante de él,
ordenadamente, esperando sus fotos.
Cada uno, al ser fotografiado
ofreció sus sugerencias, sus ingenuas sugerencias.

Primero, el Padre, el Gobernador:
reclamó cortinas de terciopelo
adornando una enorme columna;
y una esquina de una mesa,
una mesa de comedor hecha de rosal.
Él sujetaría un pergamino de algo firme,
en su mano izquierda.

falló porque se movía un poquito. No podía evitarlo.

Después, su media naranja se armó de valor.
Se dejaría fotografiar.
Venía vestida de un modo indescrptible.
Envuelta en joyas y en satén,
más reluciente que una emperatriz.

Con gracia se sentó de lado

con una sonrisa boba, casi inhumana,
sujetando un ramo de flores
más grande que una berza.
Mientras estaba sentada,
la dama charlaba y charlaba,
charlaba como un mono en la selva.
“¿Sigo quieta?” Le preguntó.
“¿Es éste mi perfil adecuado?”
“¿Subo un poquito más las flores?”
“¿Saldrán en la foto?”

La foto no salía de ningún modo.

Ahora el hijo mayor, el bello espécimen.
Sugerencias de curvas de belleza,
curvas llenando todo su cuerpo,
las que el ojo seguía hasta
centrarse en el broche del pecho.
Un broche de oro.
Todo había aprendido de Ruskin
(autor de “las piedras de Venecia”,
“siete lámparas de arquitectura”
“pintores modernos” y algunos otros)
y quizás no había captado su sentido.
Pero, fuera cual fuera la razón, todo era infructuoso,
porque la foto acabó en un desastre.

La hija mayor hizo muy pocas sugerencias.
Sólo pedía que captara su mirada de belleza pasiva.
Su idea de belleza pasiva era

un mirar de soslayo del ojo izquierdo,
una caída del ojo derecho, una sonrisa subiendo
de lado hacia la esquina de su nariz.

Hiawatha, cuando ella le preguntó,
se comportó como si no la hubiera oído.
Pero, cuando ella le volvió a preguntar,
él sonrió en su modo particular,
tosió y dijo “no importa”,
mordió su labio
y cambió de tema.

Ni siquiera en esta ocasión estuvo erróneo
también fallaba la foto.
Y así con las otras hermanas.

Finalmente llegó el turno del hijo menor.
Muy tieso y áspero era su pelo
muy redonda y roja era su cara
muy polvorienta su chaqueta
y muy inquieto su carácter.

Sus hermanas dominantes
le pusieron nombres que no le gustaban,
como Johnny, “cariñito de Papa” o Jacky, “haragán”.
Y así, tan terrible era la foto que, comparándola,
las otras parecían buenas
para desconcierto de uno.

Al final, mi Hiawatha amontonó toda la tribu

“reunió” no sería la expresión correcta)
y, ¡por azar, al final obtuve felizmente una foto
donde todas las caras tenían perfecta semejanza
a la realidad de cada uno!

Cuando la vieron, la descalificaron.

La descalificaron sin rubor.

Como si fuera la más horrible foto que hubieran soñado
alguna vez.

“Dándonos las expresiones más raras,
estúpidas, hurañas y petulantes.

Realmente cualquiera podría pensar
(cualquiera que no nos conociera)
que somos la gente más desagradable que existe”.

(Hiawatha pensó que no estaban lejos de la verdad)

Todos juntos gritaban,
enfadados, con voces estridentes y discordantes,
Como un concierto de aullidos de perros,
como un coro de maullidos de gatos.

Pero la paciencia de mi buen Hiawatha
su delicadeza y su paciencia
sorprendentemente se habían desvanecido
y abandonó aquella fiesta feliz.
Y no se marchó despacio,
ni con la calma ni la intensa deliberación de un artista
fotógrafo.

No, los dejó apresuradamente.
Con prisas exageradas.
Diciendo que no lo aguantaba más.
Con palabras enfáticas
decía que sería cualquier cosa antes de aguantar eso.

Apresuradamente hizo sus maletas.
Apresuradamente el mozo puso todo en la carretilla.
Apresuradamente compró su billete.
Y el tren lo recibió apresuradamente.

Y así se marchó Hiawatha.

(Posteriormente se añadieron otros versos, cuando el proceso de revelado por placa húmeda no era tan frecuente).

Primero cubrió un trozo de cristal con colodión
y lo sumergió en un baño caústico,
cuidadosamente disuelto en agua.
Allí lo dejó unos pocos minutos.

En segundo lugar, mi Hiawatha –con mano experta-
hizo una mezcla de ácido pirogálico,
acetona y alcohol y agua.
Con todo ello reveló la fotografía.
Finalmente fijó cada fotografía
con una solución saturada de hiposulfito,
que a su vez estaba hecha de sosa.

A Anni Rogers

Mi querida Annie:

Esto es realmente horrible. No puedes imaginarte lo triste que me siento al escribirte. Me veo obligado a usar paraguas para que las lágrimas no inunden el papel. ¿Viniste ayer a que te fotografiara? ¿Y te enfadaste mucho? ¿Qué por qué no estaba yo allí? Bueno, el hecho es el siguiente: salí de paseo con Bibkins, mi amigo Bibkins; nos alejamos de Oxford muchas millas... cincuenta, pongamos cien. De repente, cruzábamos un campo lleno de ovejas, una idea pasó por mi cabeza y dije solemnemente: “Dobkins, ¿qué hora es?” “Las tres”, contestó Fikhins, sorprendido de mi modo de hablar. Las lágrimas corrieron por mis mejillas. “Es la HORA”, agregué. “Dime, dime, Hopkins, ¿qué hora es?” “Lunes, naturalmente”, señaló Lupkins. “¡Entonces es el DÍA!” Gruñí. Lloré. Grité. Las ovejas me rodearon y me estregaron con sus afectuosas napias. “¡Mopkins! -dije-, tú que eres mi amigo del alma, ¡no me engañes, Nupkins! ¿En qué año estamos?” “Creo que en 1867”, dijo Pipkins. “¡Entonces es el AÑO!”, exclamé tan fuerte que Tapkins se desmayó. Todo se acabó: me llevaron a casa en una carretilla, en compañía de mi fiel Wopkins, hecho pedazos.

Cuando me haya repuesto un poco del choque, y haya pasado en la playa unos cuantos meses, te llamaré y fijaremos otro día para fotografiarte. Estoy demasiado débil para escribirte; así es que Zupkins te escribe por mí.

Tu desgraciado amigo,
Lewis Carroll (1867)

A Margaret Cunnyngame

Christ Church, Oxford

30 de enero, 1868

Mi muy querida Maggie: vaya, vaya, resulta que la niña en cuestión no reside en ninguna casita del land's End (¡para una invitación un lugar ideal!) sino cerca en Ripon.

Me pareció la cosa un tanto sospechosa más bien, y algo después, a fuerza de no pocas pesquisas, ¡descubrí que se llamaba Maggie y averigüé la forma circular de su calle!

“Después de esto”, me dije (no es transcripción exacta), “¡no dirijo a esta niña, ni en sueños, la palabra!”

De mí nadie ha logrado una fotografía que dejara constancia de mi clara sonrisa;



te aseguro, por tanto, que no tengo intención de enviarte una a ti. Sin embargo, la opción de enviártela o no, la aplazo y entretanto, por este dibujito verás mi aspecto cuando doy clases magistrales. Aunque, como verás, no es más que un simple esbozo, cierta grandiosidad revelan la expresión ansiosa de mis cejas y el gran gesto imponente de mi mano derecha.

¿Leíste un cuento mío, en revista hecho público, que trata de dos niños, llamados Silvia y Bruno? Si es así, ya verás mi intención cuando exclamo

“¡Bruno vino y me dijo ayer que era mi ahijado!” en el sentido claro: “que yo le di mi epónimo”.

Afectuosamente, tu amigo, C.L. Dodgson.

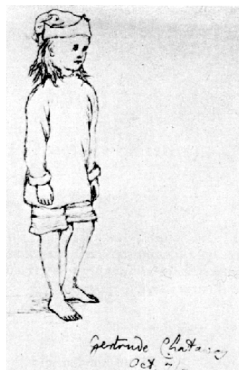
P.D. Si no fuera tan tímido, enviaría a Haly un mensaje igual al que ella (¡aunque yo no lo merezca!) me ha enviado a través de su hermana. Para ti todo mi afecto; para tu madre mis mejores saludos, y para ese pequeñajo gordo, impertinente e ignorante que es tu hermano, mi odio. Creo que esto es todo.

A Gertrude Chataway
(The Chestnuts, Guildford)
2 de enero, 1876

Mi queridísima Gertrude:

Te deseo, y a todos los tuyos, un felicísimo Año Nuevo; y muchas gracias por la postal que me enviaste. En cuanto al otro regalo, no estoy seguro si agradecértelo o no. Dices que me deseas “un beso bajo el muérdago”: pero la cuestión es de quién. Todo depende de eso para saber si me va a interesar o no. Mi temor es que sea “de uno de esos chicos Swansea”, recuérdalo, uno de esos chicos que me arrojaban de todo la primera vez que saliste con tu vestido para “chapotear”, en cuyo caso mi respuesta sería: “No, gracias.”

Hace un día brillante, casi de verano, ¿Ha empezado el verano también para vosotras? Cuando empiece realmente el calor (pongamos hacia abril o mayo), procura que te lleven otra vez a Oxford. Quiero hacerte unas fotos mejores: las que te hice eran realmente malas -hacia un día horrible-Y vigila no crecer más, porque quiero que te pongas el mismo vestido que la otra vez. En todo caso, es mejor que crezcas menos: vuelve a tu penúltimo cumpleaños.



Tu afectuoso amigo de siempre,
C. L. Dodgson.

A Alexandra Kitchin
Christ Church, Oxford
15 de febrero, 1880

Mi querida Desconocida Cantidad:

Es mejor pensar cada cosa dos veces (en esto he llegado a tal certeza que ahora casi todo me lo repienso. En mí no se dan, por regla general, pensamientos aislados, y representarlo todo me exige obrar por partida doble). Así que me dije: "Le regalaré dos postales." (Espero que te guste "Ariel" tanto como el búho: cierto que yo mismo ayer lo condenaba, pero eso era una gran exageración (casi todas mis palabras son, por regla general, grandes exageraciones).

"¿Pero por qué dos y no doce?", tú dirás. "Porque eso sería demasiada dosis", replico yo.

Quizá -¿quien podría decirlo? (yo, por regla general, no)- la segunda es para expresar mi gratitud por conseguirme aquella foto de tus 3 amigas. "¡Cómo! ¿Gratitud antes de tener la foto?" tú dirás.

"Bueno, sí". Es que los sucesos me han dejado últimamente tan confuso (tú no entenderás esta alusión, pero sí tu mamá) que hasta mis sentimientos funcionan cada vez que recuerdo que recibo de ti esa foto, siento gratitud, y si ya la tengo, ¿por qué entonces voy a abandonarme a la esperanza? me temo que pasarán otras 6 semanas, o algo así, antes de que pueda pedirte que me traigas a Dorothy al estudio. Ella, por entonces, no habrá crecido demasiado, pero mucho me temo que tú sí. Por favor, no crezcas más, si está en tu mano, hasta que te haya fotografiado de nuevo.

Retratos como éste (ello siempre ocurre con personas que crecen demasiado) nunca resultan realmente bonitos, por regla general. Así, mi querido Signo de Multiplicar, se despide (con un nerviosismo que a tu madre le inspirará compasión y lástima).



Afectuosamente tuyo,
Lewis Carroll

A Marion Richards
Christ Church, Oxford
26 de octubre, 1881

Mi querida niña:

(¡Vaya! Creo que es la primera vez que empiezo así una carta... Marion. "... y que sea la última: porque 'Marion' es una palabra mucho más bonita que 'Niña' yo. "No lo creo: ¡niña rima con 'viña' y 'piña'; la otra, con voces vulgares como 'lección' y 'presunción".



Más, por supuesto, pronto tendré que acudir a otros tratamientos: nuestra amistad se inició a tan terrible velocidad (casi tan peligrosa y brusca como un accidente de ferrocarril)



que estoy seguro va a terminar igual. Supongo que dentro de un año nos daremos la mano, y al siguiente, si alguna vez nos cruzamos casualmente por la calle, sólo nos saludaremos con una cortés reverencia).

Te ruego que no creas que ya empiezo a olvidarte, porque soy tan perezoso para escribir. ¡Oh, no, es que estoy siempre ocupado! Con tanta letra impresa, entre clases y exámenes, redactar conferencias y contestar cartas, me viene a veces tal confusión que apenas sé quién es yo y quién el tintero. ¡Querida mía, compadéceme! La confusión, si es mental, poco importa; pero cuando mete uno pan con mantequilla y mermelada de naranja en el tintero, y moja luego la pluma en uno mismo, llenándose de tinta, entonces, compréndelo, ¡es horrible! Sin embargo, pese a estar tan

ocupado, he sacado una edición limitada de las reglas de juego del Lanrick: te envió cuatro ejemplares. Uno es para ti, y los otros tres puedes dárselos a cuatro de tus amigas. Este trimestre tengo un alumno negro, con la cara tiznada como de carbón y una madeja de ensortijada lana por cabello. Sobre él y sobre el cubo de carbón tendré que poner sendas etiquetas que digan: “ÉSTE ES ÉL” y “ÉSTE ES EL CUBO DE CARBÓN”, para así distinguirlos.

Muchas gracias a tu madre por su carta y el prospecto: le escribiré uno de estos años.

Tu cariñoso y fiel amigo.

C.L. Dodgson

A Alice Liddell
Christ Church, Oxford
21 de diciembre, 1883

Querida Mrs. Hargreaves:

Tal vez el día más corto del año no sea el tiempo más apropiado para recordar las largas y soñadoras tardes estivales de los viejos tiempos; pero, en todo caso, si recibir este libro le proporciona la mitad del mucho placer que a mí me da el enviárselo, el éxito será completo.

Deseándole toda la felicidad para esta feliz época del año, queda sinceramente suyo,

C.L. Dodgson

A Margery Worthington

[Christ Church, Oxford]

24 de enero, 1895

Mi querida Margery:

Por favor, perdona esta cosa horrible que se pasea por toda la carta. Dijo que quería ver lo que escribía.

Me alegra mucho que te gustara Alicia: ¡pero qué malas y pérfidas son tus hermanas al no dejar que lo leas hasta que se van al colegio! ¿Tal vez les dijo la



Maestra que tenían que aprenderse una página de memoria como si fuera una lección?

Siento que tu nombre lo deletreara “Marjorie”, si tú prefieres “Margery”, pero compréndelo, la muy pícara de Miss Evans me lo deletreó mal en su carta. Te ruego que me digas cuándo es tu cumpleaños. Tengo un libro en el que anoto los cumpleaños de mis pequeñas amigas: pero nunca hago regalos de cumpleaños, porque considero mucho mejores los regalos de in-cumpleaños: ¿no lo crees tú también? Cuando vaya a Bushey, para ver a Miss Evans, ¿puedo verte a ti de paso?

Tu cariñoso amigo,
Lewis Carroll

A Alice Liddell
Christ Church, Oxford
1 de marzo, 1885

Mi querida Mrs. Hargreaves:

Me imagino que la presente carta, después de tantos años de silencio, le llegará casi como una voz de ultratumba; sin embargo, esos años no han alterado, en mi percepción, el claro recuerdo de los días en que nos tratamos. Empiezo a experimentar cómo la memoria decreciente de un anciano es infiel en lo que concierne a hechos recientes y a nuevas amistades (por ejemplo, entablé amistad, hace pocas semanas, con una encantadora niña de unos 12 años, con quien di un paseo: ¡y ahora no puedo recordar ni siquiera su nombre!), pero la imagen de quien fue, a través de los años, mi ideal de amistad infantil, sigue tan vívida como siempre. Desde entonces he tenido veintenas de amigas, pero con ellas no ha sido lo mismo.

Sin embargo, no es ésta la razón por la que le escribo. El objeto es el siguiente: ¿tendría inconveniente de que se publicara en facsímile el manuscrito original de las Aventuras de Alicia (que supongo aún obra en su poder)? La idea se me ocurrió hace muy pocos días. Si, tras considerarlo, llega a la conclusión de que es mejor no publicarlo, su decisión pondrá fin al proyecto. Pero si su respuesta es favorable, le estaría muy agradecido que me lo prestara (pienso que por correo certificado será lo más seguro) para que yo estudie las posibilidades. Hace unos 20 años que no lo veo y quién sabe si al cabo del tiempo las ilustraciones no resultan tan sumamente malas que será absurdo reproducirlas.

Al publicarlo, me expongo naturalmente a que se me acuse de vulgar egoísmo. Pero tal inculpación no me importa; me basta con saber que no es éste el motivo que me mueve. Sólo pienso, al considerar la

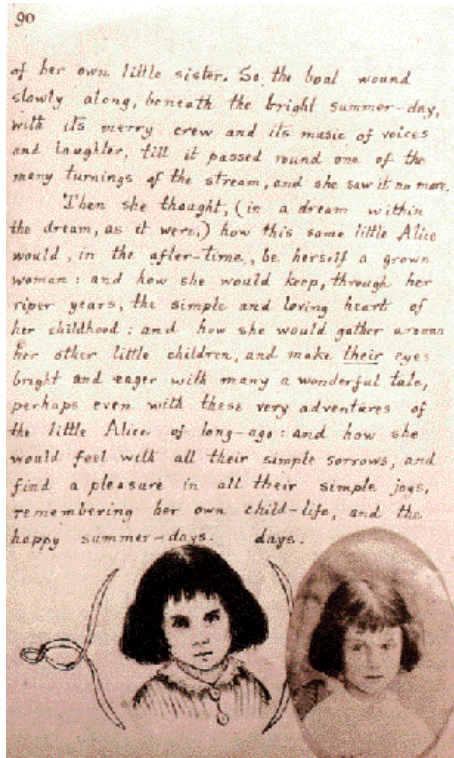
extraordinaria popularidad que han alcanzado los libros (hemos vendido más de 120.000 ejemplares de ambos títulos), que a muchos gustaría verlos en su forma original. Su fiel amigo

C.L.Dodgson

Alice Liddell
Christ Church, Oxford
7 de marzo, 1885

Mi querida Mrs. Hargreaves:

Muchas gracias por su autorización. Se tomarán las máximas precauciones con el MS (¡me complace que imponga usted tal condición!). Mi intención es decididamente contraria a que se reproduzca la fotografía.



Su fiel amigo,

C.L. Dodgson

A Enid Stevens
Christ Church, Oxford
15 de marzo, 1891

Mi querida Enid:

Por favor, dile a tu madre que me quedé muy sorprendido, y muy complacido, con su carta. Y espero que te traiga aquí a tomar el té alguna tarde que no estés demasiado encolerizada, porque no resulta eso de tener niñas chillonas en el College: al Decano le fastidian muchísimo. Te envío una buena cantidad de cariño. Consigue un martillo y golpea fuerte hasta que veas que se parten en dos, y entonces das la mitad a Winnie.



*Ch. Ch. Oxford
Mar. 15. 1891.*

*My dear Enid,
Please tell your Mother I was
ever so much surprised, and ever so
much pleased, with her letter. And I
hope ever so much that she'll bring you
here to tea, some afternoon when you
happen not to be in a passion: for it
w'd do to have screaming children
in College: it would vex the Dean ever
so much. I send you ever so much of
my love. Get a hammer, and knock it
ever so hard, till it comes in two, and
then give Winnie half.*

*Yours ever so affectionately,
C. L. Dodgson.*

Tu siempre afectuoso,
C.L.Dodgson

A Edith Blakemore
Christ Church, Oxford
27 de enero, 1882

Mi querida Edith:

Muchas gracias por tu carta, y el azafrán pintado, y el papel de estraza. Siento mucho que no haya mejorado tu padre: creo que lo mejor es que en verano le aconsejes (ya sabes cuánto aprecia tus consejos) que vaya a Eastbourne. Entonces, a veces, con mis gemelos de ópera, tendré el placer de verte al otro extremo de la playa; y podré decir: “¡Vaya, ahí está Edith!; pero si mira hacia aquí, me vuelvo a casa: no vaya a verme.” ¿Y a que no sabes qué me espera para mi cumpleaños? Un pudín de ciruela: entero y como para cuatro personas, pero me lo comeré yo solo en mi habitación: ¡Todo para mí! El médico teme que me dé una indigestión; pero yo simplemente le contesto: “¡Memeces!”



Tu cariñoso amigo,
C. L. Dodgson.

A Beatrice Earle
Christ Church, Oxford
3 de febrero, 1884

Ch. L.
Feb. 3, 1884

My dear B,
You were so good
the other day that I
have nearly got over
my fear of you, the
slight tremulousness,
which you may observe
in my writing, pro-
duced by the thought
that it is you I am
writing to, will soon
go off. Next time
I borrow you, I shall
venture on having you
alone: I like my

Mi querida B.:

Estuviste hace unos días tan amable conmigo que casi logré sobreponerme al temor que me inspiras. El ligero temblor que observarás en mi letra, producido al pensar que te estoy escribiendo, pronto pasará. La próxima vez procuraré que estés tú sola: prefiero a mis amigas de una en una. Y otro día le tocará el turno a Maggie, eso si quiere venir (¡la gran dificultad!). Pero, primero, a ver si consigo que venga (¡casi ni me atrevo a insinuarlo!). (¡casi ni me atrevo a insinuarlo!) tu hermana mayor. ¡Oh, la sola idea me horroriza! ¿Crees tú que vendrá? No quiero decir sola: quizá con Maggie también, para que resulte más fácil.

¿A qué hora termina la escuela? ¿Te parece muy tarde que recoja entonces a "Miss Earle" (calculo que ése es el tratamiento adecuado) y a Maggie, para tomar aquí el té? Y, con no poca suerte, podríamos compartir a gusto unas horas antes de volver. Si el plan es factible, puedo pasar cualquier día que quiera (si le va bien, el próximo sábado a eso de las 3 1/2) para concretar. Otra cosa quiero pedirte: los nombres, edad y fechas de nacimiento de tus hermanas, que nunca los tuve, o tal vez perdí la nota. ¿Podrías escribirmelos?

Tu afectuoso y fiel amigo,
C.L. Dodgson

Cariños a Maggie

A Nellie Davis
Christ Church, Oxford
16 de noviembre , 1897

Mi querida Nellie:

Además de escribir sobre matemáticas, he tratado de escribir para niñas, y te envío un libro mío. Hay en él una operación (en la página 113 de A través del espejo) que espero no te resulte muy difícil.

Disculpa que no firme "fielmente tuyo". He conocido, a lo largo de la vida, unas 200 o 300 niñas, y casi con todas ellas nos hemos despedido con un "afectuosamente". Pero te ruego que tú firmes como te agrade y que me permitas firmar a mí.

Tu afectuoso amigo,
C.L.Dodgson

A Edith Blakemore
Christ Church, Oxford
16 de noviembre, 1879

Mi querida Edith:

¡Qué perezoso, pensarás que soy, por tardar tanto en enviarte la fotografía! Pero he estado terriblemente ocupado y he tenido que escribir montones de cartas -carretillas llenas, casi-. Y eso me cansa tanto que generalmente me vuelvo a la cama al minuto de levantarme, y a veces me vuelvo a ir a la cama un minuto antes de levantarme. ¿Has oído hablar alguna vez de alguien tan cansado como para hacer eso?

No vayas a escribirme en respuesta a esta carta: recuerda que ya me agradeciste el retrato por adelantado.

Tu cariñoso amigo,
C.L. Dodgson

A Beatrice Hatch
Christ Church, Oxford
26 de enero, 1884

Mi querida Beatrice:

Quería escribirte desde hace tiempo y medio (¿Queda perfectamente clara esta expresión? A mí me resulta un poco rara) para pedirte que me dijeras qué libros os he ido dando a ti, a Ethel y a Evelyn. He perdido la cuenta y, la próxima vez que quiera regalaros un libro, no sabré a quien puedo dárselo con estricta justicia, a quien con imprudente favoritismo y a quién con flagrante injusticia, capaz de provocar una tempestad de celos alrededor, y luchas generalizadas con trinchetes y tenedores. Te ruego, pues, que me indiques, con la veracidad que creas conveniente, los títulos de libros ya entregados.

Tenía la vaga intención de visitaros para preguntároslo, ¡pero ocurre que no tengo tiempo de ir a ningún lado! Amar a las 12 es doble amor (esto no se refiere al mediodía sino a las 2 E.).

Tu afectuoso amigo,
Lewis Carroll

A Winifred Schuster

7 Lushington Road, Eastbourne
25 de setembre, 1893

MI puenid Winitred:
Zupòn due tivieraz due pèdruitar a la profesora del Colegio si a ella y a algunas de las
niñas mayores les gustarian unas clases de Lógica simbólica y en ese caso, si ella podria
hallar un hueco de media hora, cualquier dia, para que yo pudiera ir a dadas, ¿dudè crees tú que
irias? Si dice que si, te aconsejaria que asistieras, incluso aunque te resulte familiar la materia:
las a completar ahora mejor.

Afectuosamente tuyo,
Lewis Carroll

My dear Winifred,
I suppose you were to ask
me to give you a few of the
lectures which I have given
at the "Lyceum" and if
you wish to hear them
I should be glad to do so.

Y como a la hora de las
clases de lógica, me gustaría
ver a la señora y a la señorita
a las 10 de la mañana, en la
sala de conferencias de la
Universidad de Oxford, si
ustedes desearan asistir.
Con cariño,
L. C.

ANEXO 4. Las niñas que han crecido: cartas a un amigo

ISA BOWMAN: Lewis Carroll, tal como yo le conocí

Me parece una tarea muy difícil sentarme al escritorio y ponerme a escribir los “recuerdos” del amigo que nos acaba de dejar.

Cuesta recordar el pequeño anecdotario de alguien a quien hemos querido tanto y que tanto nos ha querido. Y, sin embargo, en cierto modo es un deber decir al mundo algo de la vida íntima de un hombre famoso; y Lewis Carroll tenía una personalidad tan maravillosa y era un hombre tan bueno que, aunque mi pluma avance con suma lentitud, siento que al menos soy capaz de contar algo de su vida que merece ser dicho.

La sensación de escribir bajo el peso de su pérdida me obliga a colorear de tristeza mi relato. No soy un biógrafo en el sentido ordinario de la palabra. No puedo consignar un juicio crítico, una recapitulación fría y desapasionada de un hombre al que he querido, pero puedo escribir de unas pocas cosas que pasaron cuando yo era niña y él me denominaba “su niña”.

La amable presencia de Lewis Carroll ya no está con nosotros. Ya nunca más su mano cogerá la mía, ni escucharé su voz en este mundo. Para siempre mientras yo viva, se habrá ido de mi vida su influencia generosa. Nos ha dejado “el amigo de las niñas”.

Y sin embargo, hallo en pleno dolor alguna nota de consuelo. Era tan bueno y dulce, tan tierno y generoso, estaba tan seguro que había otra y más hermosa vida que nos aguardaba, que se -como si le oyera decir- que alguna vez lo volveré a encontrar.

En el alboroto y la agitación de Londres, en el aturdimiento de una vida teatral, se esto, y siento muy cerca su presencia y oigo su voz generosa en mis oídos como en los viejos tiempos.

Haber conocido a un hombre como él es una gracia inestimable. Haberle tratado durante tanto tiempo como niña, haber conocido tan íntimamente al hombre que más que ningún otro entendió la niñez, es ciertamente un recuerdo que nos suscita, al contemplarlo, agradecimiento y lágrimas. Ahora que ya no soy “su niña”, ahora que está muerto y mi vida es tan diferente de la tranquila vida que él llevó, puedo aún sentir el viejo encanto, puedo aún estar contenta de que me besara y de que fuéramos amigos. ¡la niña y el grave profesor!, ¡qué extraña combinación! ¡El grave profesor y la niña!, ¡qué curioso suena esto! Y sin embargo, por extraño y curioso que parezca, era así, y la niña, que ahora ya no es niña, ofrece este último y amoroso tributo al amigo y al maestro que ella amó tanto.

Lewis Carroll era un hombre de mediana estatura. Cuando lo conocí, tenía el cabello plateado, más largo de lo habitual, y sus ojos eran de un azul intenso. Iba pulcramente afeitado y andaba con paso poco firme. En Oxford su figura era bien conocida. Vestía con cierta excentricidad. Por más frío que hiciera nunca llevaba abrigo y tenía la curiosa costumbre de usar siempre, en todas las estaciones del año, un par de guantes gris y negro de algodón.

Pese a sus canas, era difícil adivinar su edad, ya que su rostro carecía de arrugas. Su rostro ofrecía un curioso aspecto femenino y, en directa contradicción con su auténtico carácter, parecía escasamente vigoroso. Hoy en día se lee mucho sobre las líneas que la vida graba en el rostro de un hombre, y hay mucha gente que cree que el carácter queda indicado por las curvas del cuerpo. Nunca he creído, ni creeré en ello, y Lewis Carroll es uno de tantos ejemplos que avalan mi opinión. Él era firme e independiente como debe ser un hombre, pero pocos signos había en su cara que lo mostraran.

Fueron para mí muy felices aquellos días en Oxford, los que pasé con el más fascinante compañero que pueda tener una niña. En nuestros paseos por la vieja ciudad. En nuestras visitas a la catedral o a la capilla o

al Colegio mayor, en nuestras visitas a sus amigos, él era un compañero ideal, pero creo que lo que casi colmaba mi felicidad era cuando regresábamos a sus habitaciones y tomábamos el té juntos. Entonces el calor del fuego (fue siempre en invierno cuando yo estuve en Oxford) lanzaba fantásticas sombras sobre su extraña habitación, y los pensamientos más prosaicos de los hombres se desvanecían en el país de la imaginación. Se diría que la luz cambiante del fuego volvía aquel rostro bondadoso casi etéreo, y en tanto los maravillosos relatos de sus labios, y sus ojos alumbraban para mí la más dulce sonrisa que pueda figurarse, yo sentía por Charles Dodgson un amor y una reverencia próximos a la adoración.

GERTUDE CHATAWAY

Conocí a Lewis Carroll en Sandown, pueblo costero de la Isla de Wight, el verano de 1875, cuando yo era muy niña.

Nos habían llevado allí para cambiar de aires, y teníamos por vecino a un señor mayor -en todo caso a mí me lo parecía- que me interesó profundamente. Él salía al balcón, unido al nuestro, aspirando el aire marino con la cabeza echada atrás, y bajaba las escaleras para pasear por la playa, con la barbilla en alto, apurando la fresca brisa, como si nunca tuviera suficiente. No se por qué suscitaba esto en mí tanta curiosidad, pero recuerdo bien que siempre que oía sus pasos, volaba para verlo llegar y, cuando al fin un día me habló, mi alegría fue completa. Así nos hicimos amigos, y al poco tiempo, el interior de su casa me resultaba tan familiar como la mía.

Yo tenía la afición normal de los niños por los cuentos de hadas y maravillas y, naturalmente, su facultad para contar cuentos me fascinó. Solíamos estar horas seguidas sentados en los peldaños de madera que de nuestro jardín conducían a la playa, mientras que contaba los más deliciosos relatos que yo pudiera imaginar, no pocas veces ilustrando a lápiz las situaciones más apasionantes a medida que avanzaba.

Una cosa que hacía sus historias particularmente atractivas para una niña era que a menudo se las ingeniaba para reanudar el hilo de su relato a partir de una observación: una pregunta mía podía aportarle toda una nueva serie de ideas, de forma que una tenía la impresión de que, en cierto modo, había contribuido a crear la historia y le parecía de su propiedad. Sus cuentos eran los más deliciosos disparates que una pudiera imaginar y, naturalmente, al oírlos, me regocijaba. Su vívida imaginación volaba de un asunto a otro y en ningún momento se sentía atado a las leyes de la verosimilitud.

Para mí todo esto era perfecto, pero lo asombroso es que él nunca me pareciera cansado o deseoso de otra compañía. Le hablé de ello una vez, cuando fui mayor, y me dijo que su mayor placer era conversar libremente con una niña, y sentir las profundidades de su mente.

Solía escribirme, y yo a él, después de ese verano, y la amistad, así iniciada, perduró. Sus cartas constituían una de las mayores alegrías de mi niñez.

En mi opinión, nunca llegó a comprender que nosotras, a las que había conocido de niñas, podíamos dejar de serlo. Hace pocos años estuve con él en Eastbourne, y a su lado me sentí niña una vez más. Nunca pareció darse cuenta de que había crecido, excepto cuando se lo recordé, y entonces me comentó simplemente: “Da igual; para mi seguirás siendo una niña, aunque tengas canas”.

BEATRICE HATCH

(...) Mis primeros recuerdos de Mr. Dodgson se asocian con la fotografía. En aquel entonces él era muy aficionado a este arte, que luego abandonaría enteramente. Guardaba diversos vestidos y “accesorios” con los que nos disfrazaba, lo cual, por supuesto, acrecentaba la diversión. ¿Qué niña no iba a disfrutar vistiéndose de japonesa o de mendiga, de gitana o de india? A veces nos trasladábamos al tejado del College, al que se accedía fácilmente desde las ventanas del estudio. O podíamos permanecer a su lado, en el interior de la pequeña cámara oscura, y lo observábamos mientras vertía el contenido de unas botellitas intensamente olorosas sobre un negativo de cristal, donde una se veía tan divertida con su cara negra. Y cuando se cansaba una de esto, quedaba siempre la posibilidad de encontrar toda clase de maravillas en el armario de la habitación grande de abajo. Cajas de música de diferentes colores y diferentes tonos, el viejo oso de lana que se ponía a pasear cuando él le daba cuerda, juguetes, libros con láminas y montones de fotos de otras niñas que también habían tenido la fortuna de pasar esa mañanas con él. (...) El principal entretenimiento de Mr. Dodgson durante los últimos años de su vida consistía en ofrecer cenas. No se me interprete mal, imaginando una enorme fila de invitados a cada lado de una mesa alegremente decorada. Mr. Tenía la teoría de que era mucho más placentero reunirse por separado con sus amistades. En consecuencia, a esas cenas asistía un solo invitado, y ese invitado era siempre una de sus niñas. (...)

Supuesto que la niña acepta la invitación, penetremos ahora en las estancias de Christ Church donde Mr. Dodgson vivió y trabajó durante más de cuarenta años. Después de entrar por la puerta nº 7, y de subir por una escalera algo empinada y tortuosa, nos encontramos ante una puerta maciza y negra, de aspecto un poco carcelario, en cuya parte alta

se lee: "Rev. C.L. Dodgson". Luego hay un pasillo, después una puerta con paneles de cristal y, por último, llegamos a la habitación tan familiar y querida por nosotras. Es grande, alta y muy alegre. Por todas las paredes hay librerías, bajo las cuales están los armarios a que ya me he referido y que nosotras, incluso ahora, deseamos ver abiertos, para que puedan arrojar sus tesoros (...). No hubo nunca un anfitrión más delicioso, ni nadie que se tomara tantas molestias para entretener hasta el final, con interés siempre renovado, a sus amigas (...).

ALICE LIDDELL

(...) De todos modos muchas de mis primeras aventuras se debieron de perder irreparablemente, porque fueron muchos, muchísimos, los cuentos que Mr. Dodgson nos contó con anterioridad a la famosa excursión por el río hacia Godstow. Sin duda él intercaló algunas de las tempranas aventuras al crear la diferencia entre Alicia en el País de las Maravillas y Las aventuras subterráneas, esta última dicha prácticamente aquella tarde. No poco de A través del espejo, está compuesto también de aquellos episodios, sobre todo los referentes al ajedrez, que se sitúan en la época en que aprendíamos con entusiasmo dicho juego. Pero aún así, me temo que muchos hayan perecido para siempre en su papelera, ya que él solía ilustrar el significado de sus cuentos en alguna hoja de papel que hubiera a mano.

Los cuentos que ilustró de este modo debieron su existencia al hecho de que Mr. Dodgson era muy aficionado a la fotografía y nos hacía muchas fotos. No dibujaba cuando contaba historias en las excursiones por el río. Cuando el mal tiempo no permitía salir, íbamos a sus habitaciones en la vieja biblioteca, tras dejar el Decanato por la puerta trasera, acompañados por nuestra niñera. Al llegar allí, nos sentábamos en el sofá grande a cada lado suyo, mientras él nos contaba cuentos y los ilustraba con dibujos a lápiz o a tinta a medida que avanzaba. Cuando estábamos absolutamente contentas y divertidas con sus cuentos, nos colocaba ante la cámara y exponía las placas antes de que nuestra buena disposición hubiera pasado. (...) Que nos fotografiara era para nosotras una auténtica alegría y no una penitencia como para la mayoría de los niños. Así nos pasaban las felices horas en las habitaciones del docto profesor.

(...). Mi madre por desgracia, rompió todas las cartas que Mr. Dodgson me escribió cuando yo era pequeña. No puedo recordar de que trataban, pero es para mí una idea horrible pensar que posiblemente acabaron en la papelera del Decanato. Mr. Dodgson siempre llevaba en Oxford un traje negro clerical, pero, cuando íbamos al río, solía llevar pantalones blancos de franela. También se ponía en tales ocasiones, en lugar de la chistera negra, un sombrero blanco de paja, pero desde luego seguía usando las botas negras, porque en aquellos tiempos no se conocían aún las zapatillas blancas de tenis. Siempre iba muy erguido, casi diría que muy tieso, como si hubiera engullido un atizador.

Con ocasión de las bodas del rey Eduardo con la reina Alejandra, pusieron luminarias por todo Oxford, y Mr. Dodgson y su hermano me llevaron a ver las luces. En la calle había una gran muchedumbre y yo me asía con fuerza de la mano de los dos hombres fuertes que tenía a ambos lados. Los colleges estaban iluminados y la Calle Mayor era un montón de luces de toda clase y condición. Una en particular excitó mi fantasía. En ella las palabras “Que sean felices” aparecían en grandes letras de fuego. Mi entusiasmo incitó a Mr. Dodgson a dibujarme una caricatura de ello al día siguiente, en la cual por debajo de aquellas palabras aparecían dos manos que sostenían dos formidables abedules con las palabras. “Desde luego que no”. Aun si el chiste no era muy bueno, me encantó muchísimo el dibujo, ¡y ojalá aún lo tuviera! ¡Poco sospechábamos entonces que aquél tímido aunque brillante profesor de lógica, aficionado a contar cuentos fantásticos a las niñas y a fotografiar a sesudos catedráticos, sería conocido al cabo de los años por todo el orbe civilizado, y que sus cuentos serían traducidos a casi todas las lenguas europeas, al chino y al japonés, e incluso al árabe! ¡Pero tal vez sólo un brillante lógico era capaz de escribir Alicia en el País de las Maravillas!

ENID STEVENS

Alicia en el país de las maravillas, como todo el mundo sabe, fue contada para entretenimiento de tres niñas durante una excursión estival. Lo que mucha gente ignora es que esa maravillosa fuente de fabulación nunca se agotó. Yo fui su última amiga niña, y durante nuestras largas tardes juntos fueron brotando sin cesar sus historias, tan frescas, originales e inimitables como siempre. Dos o tres veces por semana venía a buscarme y pasábamos juntos, contentos de nuestra mutua compañía, tardes enteras que nunca olvidaré. Por desgracia, sí olvidé sus relatos, porque nunca contaba dos veces el mismo, salvo los del Jardinero loco y el Procurador esférico (en Silvia y Bruno), que se originó en aquellos paseos, y hubo muchas más canciones del Jardinero loco (“Él creyó ver...”) que las que aparecieron en el libro. Si a él le parecía que había alguna digna de ser recordada, la escribía al regresar a Christ Church y luego me dejaba -con no poco júbilo de mi parte- que se la pasara a máquina.

(...). Uno de los aspectos más atractivos de su persona era que, a pesar de tratar siempre de igual a igual a sus amigas niñas, nunca vacilaba en corregirles sus faltas -nunca con represión, sino de un modo que a cada cual hacía ver su lado malo y detestarlo-. A una le quedaban grabadas sus palabras, que ni por un momento las veía como las proferidas por otros adultos en el colegio o en casa. Realmente poseía un corazón infantil, de forma que cuando se dirigía a una niña, ésta entendía hasta las cosas más profundas de la vida, porque estaban dichas en su propio lenguaje.

Una y otra vez rogaba a mi madre que me dejara ir con él -a veces a la playa, otras a Londres-. La mentalidad victoriana no veía sino peligros por todos lados, hasta en el trato de una niña de doce años y un anciano de sesenta y tres. Debió de tener una maravillosa paciencia, pues lo intentó

sin éxito una y otra vez, cosa que nunca hasta mi muerte dejaré de lamentar. Días enteros de estrecha comunicación con quien, pese a su caprichosa inteligencia, era uno de los pocos y genuinos santos doctos que haya conocido: eso es de lo que me privaban bajo el pretexto de que el tal santo era varón y yo una niña pequeña.

Consiguió permiso, sin embargo, para llevarme por primera vez al teatro, en Oxford. Daban Dulce espliego, con Edward Terry en el papel de Richard. Otra gran ocasión fue nuestra visita a la imprenta de la Universidad de Oxford, cuyo director nos mostró todo el proceso de producción de un Nuevo Testamento, y al final me ofreció un ejemplar con dedicatoria suya y de Mr. Dodgson. Lo guardo aún como un tesoro.

(...). A juzgar por los testimonios de otras niñas amigas tuyas, deduzco que sus recuerdos fueron principalmente “ocasionales”. Nuestra feliz camaradería era más bien como la de una nieta con su abuelo queridísimo. No me di cuenta entonces -sólo ahora- de cuántas joyas iba derramando para entretenerme. Se ahora que nuestra amistad fue probablemente la experiencia más valiosa de mi larga vida, y que influyó en mi actitud mucho más que cualquier otra que tuviera desde entonces - y que fue absolutamente positiva-. Su expresión sólo brotaba libremente cuando caminaba con una niña de la mano: una de ellas ahora reconoce la deuda a su memoria que jamás podrá pagar³⁰².

³⁰² MARISTANY, Luis: op. cit., pag. 237-254.