



Lewis Carroll y Apuleyo. Alicia/Psique en el País de las Maravillas: una catábasis sui generis

Manuel Antonio Díaz Gito¹

Accepted: 7 February 2024 / Published online: 22 May 2024
© The Author(s) 2024

Abstract

This paper attempts to interpret Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* as an example of the classical motif of the 'katabasis' or descent into the Underworld, a *descensus ad Inferos* sui generis, conditioned by having its origin as a fairy tale intended for the entertainment of a child reader (*descensus ad Terram Mirabilem*): this tale would have as its matrix reference the similar vicissitude of Psyche in the 'tale of the marriage of Cupid and Psyche' from the *Metamorphoses* or *The Golden Ass* by the Roman author Apuleius.

La odisea de Alicia a su paso por el País de las Maravillas, aunque esté protagonizada por una niña de siete años y apenas dure el elástico tiempo de un curioso sueño durante una siesta vespertina, ha resultado ser casi tan fecunda como la *Odisea* homérica. El extraordinario imaginario de Lewis Carroll ha dado qué pensar, además de a críticos literarios, biógrafos y expertos en literatura infantil, a estudiosos del campo de la lógica, la crítica psicoanalítica, la semiología, etc., y ha excitado la imaginación de numerosos creadores de todas las disciplinas artísticas.¹ Coexisten sin invalidarse entre sí innumerables interpretaciones del mundo fantaseado por Carroll; cada nueva lectura abre nuevos territorios a explorar. Sin embargo, los intentos de arrojar nueva luz sobre el texto de *Alice* desde el campo de los estudios clásicos han sido escasos.² Uno de los más interesantes es el de la

¹ Véase un análisis crítico de la reciente bibliografía carrolliana en E. Guiliano, 'They sought it with thimbles, they sought it with care: Lewis Carroll Studies, 2004–2017', *Dickens Studies Annual*, 49.2, 2018, pp. 451–480.

² D. Day (*Alice's Adventures in Wonderland Decoded*, Doubleday Canada, Toronto, 2015) sostiene la atrevida tesis de que la novela de Carroll es una especie de velada *paideia* clásica (griego y latín, matemáticas, lógica, filosofía, literatura, retórica) destinada a la formación de Alice Liddell. E. Hale y M. Riverlea (*Classical Mythology and Children's Literature... An Alphabetical Odyssey*, Uniwersytet

✉ Manuel Antonio Díaz Gito
manuel.diazgito@uca.es

¹ Departamento de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, Av. Gómez Ulla s/n, 11003 Cádiz, Spain

profesora A. Caswell Mimbs, quien ha defendido la tesis de la lectura conjunta de las dos novelas infantiles de *Alice* como un intento por parte de Carroll de realizar una épica paródica victoriana de la *Odisea*.³ Siendo una hipótesis sugestiva, a la autora, en mi opinión, se le escapa un importante factor, como es el de no haber barajado un subtexto intermedio entre la *Odisea* y la primera *Alice* que, a mi entender, explicaría su débito en último término con algunos motivos tradicionales de la épica homérica, entre otros, el más importante, el de la catábasis o descenso infernal. Me refiero al ‘cuento de Cupido y Psique’ integrado en la novela *Metamorfosis/El asno de oro* (*Metamorphoses siue Asinus aureus*) de Apuleyo (125-post 170), autor romano de origen africano del s. II d.C.⁴ En este trabajo me propongo argumentar esta tesis, la de la posible influencia del cuento de Psique de la novela apuleyana en la gestación de la idea original de Carroll, tesis que raramente he encontrado aludida en portales no académicos de la red y sin apenas desarrollo.

Alice’s Adventures in Wonderland nació como una narración oral improvisada durante un paseo en barca por el Támesis desde Oxford un día de verano de 1862. Durante esa jornada, a ruegos de las tres niñas pasajeras en el bote, al autor oculto bajo el seudónimo de Lewis Carroll se le ocurrió gran parte de las aventuras con las que luego forjaría su inmortal cuento.⁵ Pero si la espontaneidad de una improvisación al hilo de las circunstancias animó el germen de un relato oral que crecía lentamente, casi a golpe de remos, a medida que se iba contando, su posterior proceso de redacción no se limitó a dejar constancia escrita de lo narrado *ex tempore* ese inolvidable día de julio y otros que le siguieron. Aun conservando parte de la frescura original, la redacción literaria de la novela infantil se gestó a lo largo de tres años y en dos versiones de diferente extensión, título y destinatario.⁶ Debió de tratarse de un proceso de creación literaria deliberadamente orientado hacia la consecución de un cuento de hadas, un ‘fairytale’ tal y como lo entendía su excéntrico autor, esto es: un cuento para deleite de una audiencia prioritariamente

Footnote 2 (Continued)

Warszawski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2023), al revisar la recurrencia del motivo del Inframundo en la literatura infantil en el capítulo ‘U is for Underworld Adventures’ (pp. 329–343), mencionan el caso de *Alice* como una catábasis (p. 341).

³ A. Caswell Mimbs, *Epic Alice: Lewis Carroll and the Homeric tradition*. PhD diss, Appalachian State University, 2012. https://libres.uncg.edu/ir/asu/f/Mimbs,%20Alyssa_2012_Thesis.pdf (último acceso 30/01/2024).

⁴ Para las relaciones entre Apuleyo y la *Odisea*, véase S. J. Harrison, ‘Some Odyssean Scenes in Apuleius *Metamorphoses*’, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 25, 1990, pp. 193–201; W. Hansen, ‘Homer and the Folktales’: en *A New Companion to Homer*, ed. I. Morris & B. Powell, Brill, Leiden, 1996, pp. 442–462.

⁵ Lorina, Alice y Edith Liddell, hijas del deán de la catedral de Oxford, solían ser entretenidas por Charles L. Dodgson, alias Lewis Carroll, tanto en sus estancias privadas (donde las agasajaba con juegos o las fotografiaba), como, cuando el clima lo permitía, con paseos a pie o en barca por los alrededores.

⁶ *Alice’s Adventures Under Ground* es el título de una primera versión del texto, que, en forma de cuaderno manuscrito primorosamente caligrafiado e ilustrado por el propio Carroll, le fue enviado a Alice Liddell como regalo de Navidad en 1864. Para la publicación un año más tarde de la segunda versión – más extensa, con capítulos nuevos – del relato, a la que ya acompañaban las famosas ilustraciones de John Tenniel, Carroll eligió el título de todos conocido. Cito el texto por la edición de R. Kelly, *Lewis Carroll. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Broadview Editions, Ontario, 2015.

infantil, con dibujos y conversaciones que conjurasen el fantasma del aburrimiento y desprovisto de toda instrucción moral, moralina o moraleja y hasta, si se quiere, de ‘sentido’.

Casi treinta años más tarde, en 1889, Carroll confesaba que lo que se le hacía más difícil a la hora de afrontar la página en blanco era “escribir algo original”. Y añadía: “Yo no sé si *Alicia en el País de las Maravillas* era una historia original; no fui, al menos, un imitador consciente mientras la escribía”.⁷ La expresión que elige – “I was, at least, no conscious imitator in writing it” – me parece lo suficientemente ambigua como para dejar la puerta medio abierta a la posibilidad de que hubiera sido un imitador *sin ser demasiado consciente de ello*. Es este resquicio el que pretendo atravesar en esta ocasión.

Así, desde la perspectiva de los estudios de intertextualidad y de tradición clásica me propongo interpretar la peripecia subterránea de Alicia como un curioso ejemplar del motivo tradicional de la catábasis, un *descensus ad Inferos* sui generis, condicionado como está por haber sido originalmente concebido para el entretenimiento de un lector infantil: se trataría de un relato de catábasis que, según mi hipótesis, tendría como referencia matriz la peripecia similar de Psique en *El asno de oro* de Apuleyo.

Apuntes biográficos de Lewis Carroll en su relación con la literatura clásica y con Apuleyo⁸

Nuestro autor adquirió a lo largo de su vida un conocimiento de la literatura grecolatina mucho mayor del que ya se esperaba como fruto de una esmerada educación en plena época victoriana culminada con éxito en la universidad de Oxford, donde de los estudios clásicos hacían el fundamento pedagógico y transversal de la instrucción de su selecto alumnado.

Su padre, Charles Dodgson, que había obtenido un doble grado en Clásicas y Matemáticas, supo inculcar en su primer hijo varón, Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898), el amor por la literatura antigua. Desde la escuela de gramática local hasta los años oxonienses, el joven Charles destacó tanto en las matemáticas, de las que hizo su profesión, como en los estudios clásicos, graduándose como su padre en ambas disciplinas.

Por otra parte, el padre de la Alice real, la niña inspiradora del cuento, fue Henry George Liddell, el autor, junto con Robert Scott, del imprescindible diccionario de todos conocido como ‘Liddell-Scott’ (*A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1843). Desde la llegada del ilustre catedrático de griego a Oxford como deán de la Christ Church en 1855, Dodgson se integró en el círculo social y doméstico de

⁷ Así se expresaba en el prefacio de su última novela infantil *Sylvie and Bruno* (publicada en dos partes en 1889 y 1893): “... Perhaps the hardest thing in all literature [...] is to write anything original [...] I do not know if *Alice in Wonderland* was an original story – I was, at least, no conscious imitator in writing it”. Obsérvese que en todo momento se refiere al proceso literario de *escritura*, que debió ser de naturaleza muy distinta al proceso de *inventio* improvisada durante el paseo en barca.

⁸ Me he servido de la fundamental biografía de M. N. Cohen, Lewis Carroll (Trad. de J. A. Molina Foix), Anagrama, Barcelona, 1998 (=1996).

su encantadora familia. Esto le permitió disfrutar, a modo de eventual entretenedor infantil, de la compañía de las niñas Liddell durante casi una década, hasta que un oscuro incidente heló las relaciones entre unos y otros a mediados de 1863, justo cuando Carroll se hallaba en pleno proceso de redacción de – las dos versiones de – su primer libro de *Alice*. Debíó de tratarse de un fatal *error*, que, como el de Ovidio, ha hecho correr ríos de tinta sin que haya logrado ser desvelado, pero que muchos han relacionado con las tendencias pedófilas de guante blanco del autor británico y con su amor apenas disimulado y disimulable hacia Alice Liddell, por entonces de once años de edad (él tenía 30), de la que quedó prendado cuando conoció a la niña con solo cinco años.

El punto de partida de este estudio exige que nos preguntemos si el autor británico conoció la genial novela de Apuleyo y el maravilloso cuento de Psique inserto en ella. Si para contestar a esta cuestión debiéramos guiarnos solo por los registros de su biblioteca privada, habría que señalar que Charles L. Dodgson no poseía, al parecer, ningún ejemplar propio de la obra de Apuleyo.⁹ Este dato, sin embargo, no puede tener un valor absoluto en el caso de un usuario de un entorno bibliográficamente privilegiado como la ciudad universitaria de Oxford, mucho menos si tenemos en cuenta el cargo de subbibliotecario de la Christ Church Library que desempeñó Dodgson durante varios años, pocos antes de la redacción de su cuento.

Más que como filósofo neoplático, Apuleyo era un autor muy popular desde el Renacimiento debido a las numerosas ediciones y traducciones de su principal obra, la novela protagonizada por el curioso Lucio/asno. Además, la fábula de Psique, en particular, fue editada a menudo de modo independiente, tanto en latín como en vernáculo, y muy divulgada en adaptaciones literarias, dramáticas, musicales y artísticas.¹⁰ En Inglaterra, durante doscientos cincuenta años la novela de Apuleyo pudo ser conocida, además de por las ediciones extranjeras, por la exitosa primera traducción al inglés de un, por otra parte desconocido, William Adlington (London, 1566).¹¹ Realizada precisamente en Oxford, esta traducción – que ya desde su título destacaba la importancia medular del cuento del ‘matrimonio de Cupido y Psique’ – mereció el beneplácito de la *res publica litterarum*, siendo reeditada en numerosas ocasiones en Gran Bretaña hasta bien entrado el siglo XX.¹² Un siglo después de una

⁹ C. Lovett, *Lewis Carroll Among His Books: A Descriptive Catalogue of the Private Library of Charles L. Dodgson*, McFarland, Jefferson, N.C., p. 28.

¹⁰ La *editio princeps* de la novela de Apuleyo es de Roma, 1469, editada por Jo. Andreas de Buxis en la imprenta de K. Sweynheim y A. Pannartz. Los hermosos murales (‘Loggia di Amore e Psiche’) que pintó Rafael en 1518 para la Villa Farnesina de Roma dan fe de esta popularidad. Cf. R. May – S. J. Harrison (edd.), *Cupid and Psyche. The Reception of Apuleius’ Love Story since 1600*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020; F. Bistagne, C. Boidin – R. Mouren (edd.), *The Afterlife of Apuleius*, London, 2021.

¹¹ *The xi. bookes of the Golden asse conteininge the Metamorphosie of Lucius Apuleius, enterlaced with sondrie pleasaunt and delectable tales, with an excellent narration of the mariage of Cupide and Psiches*. Imprinted at London: In Fleetstreate, at the signe of the Oliphante, by Henry VVykes, Anno. 1566.

¹² Revisada por S. Gaselee en 1915 es el texto base de la edición de *The Loeb Classical Library*, reeditada desde entonces más de una decena de veces.

adaptación ‘puesta al día’ de la novela apuleyana por obra de Charles Gildon,¹³ el *Asinus* conoció una edición latina integrada en la edición inglesa de los *Opera Omnia* de Apuleyo, la Delphi Classics de 1825, muy sintomática de la atención renovada que empezaba a tener el texto del madaurense en el siglo XIX; esta atención se beneficiaba del interés que el platonismo y el neoplatonismo suscitaban en la época, sobre todo en el movimiento romántico y entre los adeptos del esoterismo, fenómeno pseudocientífico de moda.¹⁴ No es, por tanto, casualidad que tres años antes el *Asinus aureus* – como toda la obra del autodenominado *philosophus Platonicus* – hubiese vuelto a ser traducido al inglés por el filósofo y traductor neoplatónico Thomas Taylor (London: 1822), quien en 1795 había avanzado ya una exitosa traducción exenta de la fábula de Psique (*The Fable of Cupid and Psyche*), tarea que a mediados de la centuria anterior también había acometido John Lockman.¹⁵ Este interés por la novela de Apuleyo se reforzó a partir de mediados de siglo con nuevas traducciones (la de Sir George Had, de 1851; otra anónima de 1853 en la Bohn’s Classical Library;¹⁶ otra de 1866). Por su parte, el cuento de Psique, durante el Romanticismo europeo, tanto en literatura como en el arte, se hizo muy popular por su potencia como relato de amor, como alegoría neoplatónica de la naturaleza humana o como mero cuento de hadas. En Gran Bretaña, tras las versiones poéticas recogidas en la Bohn’s Classical Library (una en seis cantos de la poeta irlandesa Mary Tighe),¹⁷ alcanzó todavía mayor divulgación en época victoriana gracias al resumen (e interpretación en la usual clave alegórica) presente entre las leyendas míticas recogidas en el exitoso compendio mitológico *The Age of Fable* (1855) del americano Thomas Bulfinch.¹⁸ De esta manera, la fábula de Psique llegó a gozar de gran estima en los ambientes intelectuales, literarios y artísticos del momento, en

¹³ *The New Metamorphosis; Or, The Pleasant Transformation: Being the Golden Ass of Lucius Apuleius of Medaura. Alter’d and Improv’d to the Modern Times and Manners; Exposing the Secret Follies and Vices of Maids, Wives, and Widows, Nuns, Fryars, Jesuits: Statesmen, Courtiers, &c. Written in Italian by Carlo Monte Socio, Fellow of the Academy of the Humoristi in Rome, and Translated from the Vatican Manuscript*, de Charles Gildon fue publicada en Londres en 1708 y 1724.

¹⁴ La edición de los *Apuleii Opera Omnia* de G. F. Hildebrand (Leipzig, 1842) – sumada a la edición de los *Metamorphoseon libri XI* de F. Oudendorp del siglo anterior (Lugduni Batavorum, 1786) – supone el mayor avance en el conocimiento de la obra de Apuleyo en el s. XIX. La edición de Delphi (1825), a cargo de A. J. Valpy, recogía los comentarios de los más importantes editores hasta la fecha.

¹⁵ R. H. F. Carver, ‘The Platonic Ass: Thomas Taylor’s *Cupid and Psyche* in Context (1795–1822)’, en *Cupid and Psyche. The Reception...*, pp. 119–146. Por otro lado, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine fue traducido y publicado en Londres por John Lockman, quien añadió su propia traducción directa del latín desprovista del aparatage versallesco que adornaba la versión francesa (*The Loves of Cupid and Psyche; in Verse and Prose. From the French of La Fontaine, ... To which are Prefix’d, a Version of the Same Story, from the Latin of Apuleius...* By Mr. Lockman, London: Printed for H. Chappelle, 1744). Antes que él, Shackerley Marmion, dramaturgo de la escuela de Ben Johnson, escribió un epilión sobre el tema, *Cupid and Psyche* (1637).

¹⁶ *The works of Apuleius, comprising the Metamorphoses, or Golden ass, The God of Socrates, [etc]. A new translation. To which are added, a metrical version of Cupid and Psyche, and Mrs. Tighe’s Psyche, a poem in six cantos*. London, H. G. Bohn, 1853.

¹⁷ Publicada originalmente en 1805 y luego en 1811, aparece incluida también en la edición de las *Opera Omnia* de Apuleyo de la Bohn’s Classical Library, 1853 (cf. n. precedente).

¹⁸ T. Bulfinch, *The Age of Fable; or, Stories of Gods and Heroes*, Sanborn, Carter and Bazin, Boston, 1855, pp. 115–128. Tres años antes se había dado a la luz el inacabado libro III de las *Britannia’s Pastorals* de William Browne (c. 1590-c. 1645), que también contenía el cuento de Cupido y Psique.

especial, entre el emergente grupo de los prerrafaelitas, a los que nuestro autor tanto admiraba.¹⁹

A los mayores exponentes de la Hermandad Prerrafaelita Dogdson los trató y los retrató en su faceta de pionero del arte de la fotografía británica.²⁰ A partir de principios de los sesenta posaron ante sus lentes Gabriel Dante Rossetti y su hermana la poeta Christina Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt, Arthur Hughes o el escultor Thomas Woolner. Pocos años después, trabó amistad y fotografió a los principales nombres de la segunda generación de prerrafaelitas, William Morris y Edward Burne-Jones, eminentes alumnos de Oxford. Carroll compartía con ellos algunas de sus inquietudes más íntimas, como los temas del sueño, del espejo o del candor infantil, que desarrolló tanto en sus escritos como en sus fotografías.²¹ Es más, William Morris fue autor de un extenso poema narrativo titulado *The Earthly Paradise*, donde entre las veinticuatro historias míticas y legendarias allí recreadas se integra ‘El cuento de Cupido y Psique’. La obra, publicada con calurosa acogida de lectores y crítica entre 1868 y 1870, se había gestado años antes, casi contemporáneamente a la redacción de *Alice*, pues desde 1864 el pintor Burne-Jones ya trabajaba en una serie de dibujos preparatorios para ilustrar las diferentes narraciones del poema, siendo la serie más avanzada la de Cupido y Psique.²² Aunque por motivos técnicos el texto de Morris vio la luz sin las xilografías previstas, Burne-Jones quedó impresionado por la fábula de Psique, de la que ya había elaborado el ciclo temático íntegro, hasta el punto de que reincidió en el tema una y otra vez durante las tres décadas siguientes.²³

En conclusión, el conocimiento por Carroll de la novela de Apuleyo debe ser dado por seguro. Se hace difícil creer que, dado su interés por todo tipo de relatos de literatura infantil con los que entretenía al plantel de las pequeñas amigas que

¹⁹ Cf. et S. Cavicchioli, *The Tale of Cupid and Psyche*, George Braziller, New York, 2002, pp. 221–247. La encantadora ‘Ode to Psyche’ (1819) de John Keats, primera de sus más célebres odas (‘On a Grecian Urn’ y ‘To a Nightingale’), recoge el testigo del interés por el cuento de Psique a principios del s. XIX.

²⁰ E. Wakeling, *The Photographs of Lewis Carroll. A Catalogue Raisonné*, University of Texas Press, 2015; P. Prodger, *Victorian Giants: The Birth of Art Photography*, National Portrait Gallery, London, 2018. Sobre las conexiones biográficas entre Dogdson y los prerrafaelitas, cf. <https://praphaelitesisterhood.com/lewis-carroll-pre-raphaelites/> (último acceso 30/01/2024).

²¹ R. Mallardi, ‘The Photographic Eye and the Vision of Childhood in Lewis Carroll’, *Studies in Philology*, 107.4, 2010, pp. 548–572.

²² Gran admirador de la poesía de Morris, a la que dedicó un ensayo (*The poems of William Morris*, 1868), fue el afamado crítico literario y de arte y novelista, Walter H. Pater (1830–1894), quien, como su coetáneo Dogdson, hizo de Oxford su lugar de residencia durante casi toda su vida. Pater es el eslabón que une a varios de los prerrafaelitas (Rossetti, Burne-Jones, Morris) con la siguiente generación de artistas británicos, la del movimiento esteticista, en la que destaca Oscar Wilde. También es el autor de una novela filosófica de gran eco, *Marius, The Epicurean* (1885). En un momento de la novela Pater rescibe el cuento de Apuleyo bajo el título de *The marriage of Cupid and Psyche*, texto, que, como el original apuleyano, también ha sido editado desgajado de su novela matriz. Junto con la obra pictórica del mismo asunto de Burne-Jones (cf. n. siguiente), da fe del interés despertado por el cuento de Psique en Inglaterra, especialmente en Oxford, en estos años.

²³ Del tema del encuentro entre los dos amantes el pintor realizó, al menos, cinco versiones, además de otras temáticas como ‘Zephyrus and Psyche’ (1865), ‘Pan and Psyche’ (1869–74); ‘Cupid delivering Psyche’ (1871); ‘The wedding of Psyche’ (1894–95). Entre 1872–82, Burne-Jones retomó el ciclo íntegro de Cupido y Psique como pintura mural para las paredes del Green Palace, la casa del pintor George Howard y su esposa Rosalind en Kensington.

acumuló durante toda su vida, hubiese escapado a su radar la fábula de Psique y Cupido.²⁴ Y no solo porque, en opinión de algunos, es el único ‘cuento de hadas’ de la Antigüedad clásica que ha llegado hasta nosotros;²⁵ o porque la habitual representación artística de los dos jóvenes amantes como criaturas aladas los equiparara a las hadas y seres élficos que a Dogdson fascinaban; también por las amplias posibilidades de interpretación alegórica que el relato había demostrado tener y que podían conectar con los presupuestos literarios y artísticos de Carroll.

Posiblemente el rasgo general más relevante que comparten las fábulas de Psique de Apuleyo y *Alice* de Carroll, relatos ambos situados en la fluida intersección entre el cuento, el mito y la alegoría, es precisamente esta virtualidad proteica que las ha hecho susceptibles de ser interpretadas de tan distintas maneras sin que al mismo tiempo dejen de admitir una lectura desnuda de toda intención trascendente que no sea la del puro entretenimiento.²⁶ Y creo que la razón de que compartan esta característica no es casual, sino debida a su interrelación genérica, pues, en mi opinión, se puede rastrear una serie de correspondencias entre las respectivas obras de uno y otro autor que van incluso más allá de las que, centradas en el relato de catábasis, analizo en esta ocasión, y que podrían avalar la existencia de este vínculo más o menos subterráneo de hipertextualidad en sentido genettiano que propongo.²⁷

En términos generales, los tres relatos (*El asno*, *Psique* y *Alice*) narran las aventuras de un personaje de alta extracción social al que su impenitente curiosidad aboca a un mundo que le resulta ajeno y peligroso, un lugar de encuentros con personajes y criaturas de todo tipo y en donde es preciso ‘sobrevivir’ avanzando en el camino. En los tres relatos el protagonista se enfrenta de un modo u otro a un sueño trascendental. La historia de Lucio se resuelve a través del sueño oracular en el que se le aparece la diosa Isis (*met.* 11.1-6). El recurso al sueño aparece en más de una ocasión en el relato de *Psique*; los pasajes más importantes son aquel en el que, tras despertar de un sueño, accede al maravilloso Palacio del Amor ingresando así

²⁴ Sin olvidar la breve aparición (nueve versos) de Psique y su hija Placer en uno de los libros favoritos de Dogdson, *The Faerie Queene* de Edmund Spenser (3.6.51-60).

²⁵ L. Bieler, *Historia de la literatura Romana*, Gredos, Madrid, 1983, p. 291: “Se trata de un verdadero cuento de hadas; el único bien desarrollado que conocemos en toda la Antigüedad”. Su relación con los motivos folklóricos de la Bella y la Bestia o la Cenicienta (también la Bella Durmiente) no ha dejado de ser notada en numerosas ocasiones. Cf. C. C. Schlam, ‘Cupid and Psyche: Folktales and Literary Narrative’, en *Groningen Colloquia on the Novel V*, ed. H. Hofmann, Forsten, Groningen, 1993, pp. 63-73.

²⁶ Véase en E. J. Kenney (*Apuleius. Cupid & Psyche*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 12-17) y en J. Gollnick (*Love and the Soul: Psychological Interpretations of the Eros and Psyche Myth*, Waterloo, Editions SR, Ontario, 1992, pp. 5-28) sendas breves síntesis de las diferentes interpretaciones que se han propuesto para el que es el más importante de los relatos integrados en *El asno* (por su posición central en la novela, por su extensión – ocupa dos de los once libros – y por su función especular de la historia principal de Lucio).

²⁷ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989 (=1982). Genette parte de los presupuestos teóricos de Mijail Batjín (dialogismo) y de Julia Kristeva (intertextualidad) para proponer su concepto análogo de ‘transtextualidad’. La define como la “trascendencia textual del escrito, todo lo que pone al mismo en relación manifiesta o secreta con otros textos” (9-10) y, aunque distingue cinco tipos, concentra su análisis en el más importante de ellos, la hipertextualidad. La hipertextualidad analiza las relaciones entre un texto (‘hipertexto’) con otro precedente (‘hipotexto’) del que el primero se sirve mediante su transformación, modificación o reelaboración.

en un mundo habitado por dioses y seres extraordinarios (*met.* 5.1.1), y aquel otro en el que, tras abrir la caja de Prosérpina, se apodera de la joven un sopor infernal, el auténtico ‘sueño del Estigio’ (*met.* 6.21.1). Por su parte, en *Alice*, el tema onírico se desvela al final del relato cuando la niña despierta de lo que, después de todo, solo ha sido “a curious dream”. En los dos relatos principales (*El asno* y *Alice*) abundan las narraciones de historias en boca de los personajes con los que el/la protagonista se va topando, los acertijos u oráculos, los juegos de palabras. En esos dos relatos, *El asno* y *Alice*, es un tema clave el de la conservación de la identidad a pesar de las metamorfosis corporales y de la confrontación con ese mundo incomprensible y hostil. Muy llamativamente, *El asno* y *Alice* comparten una parodia de juicio absurdo (el juicio por el ‘asesinato’ de los odres – *met.* 3.1-11 – y el juicio por el robo de las tartas en los dos capítulos finales del cuento), en el que los protagonistas desempeñan un papel principal. Por último, en dos de los relatos (*Psique* y *Alice*) la protagonista, una fémina de poca edad, se sumerge en un mundo subterráneo y extraordinario. En este sentido, la primera versión del cuento de Carroll lleva como título propio *Alice’s Adventures Under Ground* (cf. ‘Underworld’), lo que apunta directamente a su relación con el motivo mitológico y folklórico arquetípico de la catábasis, asimismo presente en el cuento de Psique.²⁸

Descensus ad Terram Mirabilem

El relato escatológico del descenso al Infierno (κατάβασις, *descensus ad Inferos*) se halla enraizado desde la mitología sumeria (Gilgamesh, Inanna) en la prehistoria oral de los más remotos monumentos literarios de la humanidad. En Grecia, tras la épica (la *Odisea*), que es su primer y principal contenedor genérico, también la tragedia y la comedia, así como la literatura filosófica esotérica y la novela, se sirvieron de los relatos catabáticos para incorporar tan rico material a sus argumentos. La literatura romana, desde Virgilio, le fue a la zaga.²⁹

²⁸ Esta interpretación de la fábula de Psique ha sido abordada en numerosas ocasiones, más bien como arquetipo del inconsciente colectivo desde el punto de vista sicologista, junguiano y simbólico. En el caso de *Alice*, desde presupuestos similares R. W. Brockway (‘The *Descensus Ad Inferos* of Lewis Carroll’, *Dalhousie Review* 62.1, 19, pp. 37–43) afirma (37): “Wonderland is the inner chaos of the human psyche and Alice the archetypal heroine who descends into hell. She is a Victorian Inanna and her story is in the tradition of the Sixth Book of Virgil’s *Aeneid* and Dante’s *Inferno*”. Sin embargo, en sentido contrario a lo que propongo en este trabajo, continúa: “While there is no suggestion of conscious derivation or adaptation of this descent theme on Carroll’s part...”. Recientemente vuelve a insistir en la visión de Alicia como una Inanna victoriana el mencionado Day, *Alice’s Adventures...* [véase n. 2 *supra*].

²⁹ Cf. la reciente y magnífica monografía de M. Herrero de Jáuregui, *Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad*, Alianza Ed., Madrid, 2023. La catábasis con sus principales mitemas está presente *in nuce* en la epopeya fundacional sumeria de Gilgamesh, datable en el segundo milenio a.C., y en los relatos de otras diosas mesopotámicas como Inanna o Ishtar (J. M. Serrano Delgado, ‘Paisajes infernales de ida y vuelta por el Próximo Oriente’, en *Salvación, infierno, olvido. Escatología en el Mundo Antiguo*, ed. E. Ferrer Albeida, F. Lozano Gómez y J. Mazuelos López, U. de Sevilla, Sevilla, 2009, pp. 13–28). Cf. T. Ziolkowski, ‘Encounters with the Afterworld: From Gilgamesh to Faust’, *Comparatio* 10.2, 2018, pp. 181–196; J. L. Calvo Martínez, ‘The *katábasis* of the hero’, en *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, ed. V. Pirenne-Delforge y E. Suárez de la Torre, Presses universitaires de Liège, Liège,

La catábasis se podría definir, en esencia, como el relato de la experiencia de un asombroso viaje, normalmente de descenso, al Otro Mundo protagonizado por una persona viva. Así lo resume Circe, cuando saluda a Ulises y a sus compañeros a su regreso del Hades (HOM. *Od.* 12.21): *σχέτλιοι, οἷ ζῶοντες ὑπήλθετε δῶμ' Αἴδαο*, “desgraciados, los que estando vivos habéis bajado a la morada del Hades”. Se trata, por lo general, de un tipo de relato del viaje iniciático del héroe en su búsqueda de un bien superior, un viaje al límite de lo imposible que solo a seres excepcionales les es dado afrontar.³⁰ El héroe se ve sometido a una prueba suprema que, a modo de ordalía, debe confirmar su naturaleza heroica: consiste en culminar la proeza de hacer accesible lo inaccesible y revelar lo innombrable, descendiendo en vida a la morada de los muertos y, contra todo pronóstico, consiguiendo el imposible regreso (anábasis), del que depende una renovación espiritual o una experiencia de autoconocimiento o un triunfo sobre la muerte.

Pero no siempre se ha abordado el motivo de la catábasis desde presupuestos tan trascendentes: una vez convertido el tema en tópico literario, el acercamiento paródico se hace posible. En la Comedia Antigua la parodia de los viajes trasmundanos era ya un recurso para la risa, como excepcionalmente atestigua *Las ranas* de Aristófanes. En la literatura latina, el *Culex* atribuido a Virgilio, donde la experiencia de ultratumba la narra un mosquito muerto, y la *Apocolocyntosis divi Claudii* (*Calabacificación del divino Claudio*) de Séneca son acercamientos paródicos o satíricos al tema que nos ocupa o a sus aledaños. En época imperial, en la obra de Luciano de Samósata la catábasis es casi una mascarada literaria³¹ y la aproximación adoptada por Apuleyo en la historia de Psique, la primera gran figura femenina de la literatura grecolatina en consumir el descenso al Hades, se ve contagiada del tono menor del relato folklórico.³²

Es al cabo de esta rama de la tradición literaria y, según mi tesis, estrechamente conectada con la peripecia de Psique, donde habría que situar la inmersión catabática de Alicia en el mundo subterráneo fabulado por Lewis Carroll.³³ Seguidamente,

Footnote 29 (Continued)

2000, pp. 67–78; P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad Inferos, La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, U. de Sevilla, Sevilla, 1995; C. García Gual, ‘El viaje al Más Allá’, en *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 23–76; y R. Morales Harley, ‘La catábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino’, *Káñina. Rev. Artes y Letras*, 36.1, 2012, pp. 127–138.

³⁰ Compárense la similitud de la intencionalidad de viajes como el de Jasón en busca del Vellocino de Oro y las de las catábasis de Heracles o Psique.

³¹ Herrero de Jáuregui, *Catábasis*, pp. 295–337, y García Gual, *Mitos*, pp. 63–71 [véase n. 29 *supra*].

³² También en la novela griega de esta época imperial se hallan casos de relatos catabáticos, en concreto, en *Maravillas increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes (s. I d.C.); conservado su contenido solo por el resumen del patriarca Focio en el s. IX, entre las diversas aventuras que allí se cuentan interesa la experiencia catabática en el Hades protagonizada por la joven Dercílida, guiada por el alma de su sirvienta muda.

³³ K. Vaclavik, *Uncharted Depths: Descent Narratives in English and French Children's Literature*. London: LEGENDA, 2010; la autora analiza el significado del Inframundo en un corpus de textos de referencia de literatura infantil escritos en francés o en inglés a partir del s. XIX, entre ellos *Alice's Adventures in Wonderland*. Como se ha dicho, Hale y Riverlea [véase n. 2 *supra*] repasan los motivos del Inframundo y de la catábasis frecuentes en la literatura infantil (*Classical Mythology and Children's Literature...*, pp. 329–343).

a fin de sostener esta hipótesis de intertextualidad, procederé a identificar las correspondencias entre el hipotexto que propongo, el texto de Apuleyo, fundamentalmente la fábula de Psique, y su posible recepción en el hipertexto de Carroll, *Alice*.

La estructura narrativa

En el andamiaje narrativo del cuento de Psique (*met.* 4.28-6.24),³⁴ hay una primera y breve sección que se desarrolla en el mundo ‘real’.³⁵ una joven princesa, la menor de tres hermanas, es adorada como una diosa a causa de su inaccesible belleza sobrehumana, lo que paradójicamente la condena a una vida insatisfactoria al margen del amor y a un destino aparentemente fatal. A partir de su boda-funeral con un ser ‘monstruoso’ dictada por un ambiguo oráculo, se desarrolla la segunda parte, mucho más extensa, en la que, tras un descenso milagroso y tras despertar de un sueño, la doncella ingresa en Otro mundo, lleno de maravillas: allí habita en un palacio maravilloso agasajada por voces invisibles, allí criaturas de todo tipo tienen la facultad de hablar (seres invisibles, animales y plantas, las aguas del río, una torre) y allí la muchacha se relaciona con cierta naturalidad con toda clase de dioses, incluido el Rey de Dioses y su corte divina. La peripecia de la joven exige finalmente un segundo descenso, esta vez al Hades, que culmina con su encuentro con la Reina de los Infiernos (*met.* 6.16-6.21).

Es decir, en el marco de la trama narrativa heredada del fondo común y fluido de los relatos épicos y folklóricos asistimos, partiendo del mundo ‘real’, a dos descensos consecutivos y, hasta cierto punto, redundantes. El primero de ellos, asimilado a una muerte sublimada mediante un cortejo fúnebre a modo de esponsales (*funerei thalami*), desemboca mediante un desplazamiento vertical en un mundo pararrreal, inferior y extraordinario.³⁶ Dentro de este país maravilloso y tras una serie de lances, al final del relato se produce un segundo descenso, esta vez al reino de Plutón – la catábasis propiamente dicha –, este último con viaje de retorno. Todavía caerá la joven una vez más en brazos de la muerte cuando, desobedeciendo el mandato de Prosérpina, abra la caja prohibida y se apodere de ella el ‘sueño estigio’, del que la salva *in extremis*, como Heracles a Alceste, su amante Cupido. De este modo,

³⁴ No está de más recordar que Apuleyo propone el relato como un ‘cuento’ que, al alcance de las orejas de burro de Lucio, una vieja le cuenta como distracción a una joven novia desconsolada por haber sido raptada por unos bandoleros.

³⁵ ‘Real’ desde el punto de vista de la diégesis narrativa, que remite a un escenario geográfico y temporal propio de los relatos folklóricos (*met.* 4.28.1, *Erant in quadam ciuitate rex et regina. Hi tres numero filias forma conspicuas habuere...*; “Había en cierta ciudad un rey y una reina; tuvieron tres hijas y las tres llamaban la atención por su belleza...”). Cito siempre por la traducción de Lisardo Rubio (1983).

³⁶ En cumplimiento de la orden expresa dada por un oráculo (*met.* 4.33.1, *Montis in excelsi scopulo, rex siste puellam/ ornatam mundo funerei thalami...* “Sobre una roca de la alta montaña, instala, ¡oh, Rey!, un tálamo finebre y en él a tu hija ataviada con ricas galas...”), los padres de Psique la conducen al lugar designado (“Se llega a la roca designada sobre la abrupta montaña; se coloca a la joven en lo alto de aquella cumbre...”) y la exponen en la cima de la montaña (*montis in excelsi scopulo; in ipso scopuli uertice*) desde donde una brisa milagrosa la transporta a un florido valle al pie del monte (*per deuxa rupis excelsae, uallis subditae*).

Psique habría necesitado pasar por la condición de ‘tres veces muerta’ antes de librarse definitivamente de la Parca, una vez elevada a la naturaleza inmortal.³⁷ No se restituye a la heroína al mundo de partida, sino que la anábasis apoteósica la asciende al limbo olímpico, donde mediante la sanción de su boda con su amante Cupido queda deificada como nueva integrante de la pléyade divina.

En *Alice* encontramos un relato muy parecido solo que se produce la refundición de este esquema narrativo doble sobre la base simple del segundo de los descensos de Psique, sustanciado en la catábasis infernal, aminorada y adaptada *ad hoc*, para un público infantil y transmutada por efecto de su ficticia naturaleza onírica (*descensus ad Mirabilem Terram*). Alicia, como si fuese una versión infantil de Psique, también parte de un mundo real que no la satisface,³⁸ en su caso, por causa del aburrimiento, y, también como Psique, experimenta a través de un desplazamiento vertical milagroso, un descenso subterráneo que la conecta con un mundo inferior, parareal y extraordinario: allí también toda clase de animales tienen la facultad de hablar y allí la niña se relaciona con toda naturalidad con seres extraordinarios como los humanoides naipes de una baraja de cartas, lo que culmina en su encuentro con el Rey y la Reina de Corazones y su corte. Tras una serie de aventuras dentro de este país irracional, consigue mediante la asimilación de su experiencia con un sueño reincorporarse al mundo de partida. Es decir, Carroll en atención a su pequeño auditorio y a su intención de contar un ‘fairytale’ opta por narrar el *descensus ad Inferos* como la incursión no menos turbadora de su infantil protagonista en el reino de Hipno (el Sueño), en lugar del reino de Tánato (la Muerte). Podríamos calificar la incursión de Alicia en el territorio no hollado del País del Sueño con las mismas palabras que Homero usa para describir el viaje de ultratumba de Ulises, como un “primer viaje” (πρῶτον ὄδον), “donde nadie nunca llegó” (*Od.* 10.490 y 502). El desplazamiento temático operado por el autor victoriano no es tan radical, si tenemos en cuenta no solo la tradicional asociación entre el sueño, la muerte y la noche,³⁹ sino que, situados ya en el tema de la catábasis, Tánato e Hipno son desde tiempos homéricos mitológicamente hermanos gemelos y, según Hesíodo, estos hijos de la Negra Noche habitan parajes inaccesibles a la luz solar en el reino del oscuro Hades (*Teog.* 758–761). Asimismo, ambos gemelos, junto con Hermes, en su calidad de psicopompos por excelencia, ejercen la función de guiar y acompañar

³⁷ De nuevo se establece un paralelo entre la peripecia de Psique y la de Lucio, el cual tendrá que afrontar varios ritos iniciáticos – incluido una visita al Hades –, antes de culminar su consagración a Isis. Ulises y sus compañeros son llamados por Circe ‘dos veces muertos’ (δισθανέες) a su regreso del país infernal de los cimerios (*HOM. Od.* 12.22).

³⁸ En el mundo real de partida del que procede Alicia también había tres hermanas. Tres son las niñas Liddell que, pasajeras en la barca, escucharon el cuento de labios de Dogdson y una de ellas eclipsaba a las otras en su corazón (en el relato solo aparecen dos, Alicia y su hermana mayor innominada). Al igual que Apuleyo silencia el nombre de las hermanas de Psique, a las que solo alude diciendo que eran mayores que ella, Carroll en el poema ‘All in the golden afternoon’ tampoco las menciona por su nombre (Lorina, Alice y Edith), sino que se refiere a ellas como *Prima, Secunda y Tertia* (en latín).

³⁹ Cf. la expresión ‘sueño estigio’ (*met.* 6.21.1) usada por Apuleyo. De Carroll se cita la frase: “Dying is like being sent to bed” (cf. E. Jones - J. F. Gladston, *The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*, NYU Press, 1998, p. 61).

al alma al Mundo de abajo.⁴⁰ Por otro lado, en la revisitación del Hades que hace el relato homérico en el último libro de la *Odisea*, la llamada segunda *Nékyia*, se alude entre los lugares de la topografía infernal por los que pasan las almas de los pretendientes muertos, al País de los Sueños (δῆμον ὀνειρώπων, *Od.* 24.12); siglos más tarde, este lugar será descrito en una écfrasis poética por Ovidio como la mansión del Sueño (*domus Somni*), una gruta dominada por la oscuridad y el silencio (*met.* 9.592-601). Por último, la expresión inglesa *to fall asleep*, que, sin mención expresa en el texto, sintetiza a modo de matriz narrativa la experiencia de la protagonista del relato de *Alice*, conjuga felizmente los motivos de la catábasis y el sueño.⁴¹

Los mitemas de la catábasis

Los mitemas del relato de catábasis que podemos hacer corresponder en las experiencias en el mundo inferior de una y otra heroína son los siguientes.⁴²

La llamada a la aventura. Con frecuencia un motivo trascendente sirve de motor para que el héroe emprenda su aventura al trasmundo (por ejemplo, la muerte de un ser querido: su esposa Eurídice para Orfeo, su padre Anquises para Eneas). En el caso de Psique, como en el de Heracles, se trata de la más extrema de las pruebas impuestas por una instancia superior para expiar una falta cometida (*met.* 6.16.3-4): al igual que la serie de los doce trabajos de Heracles se ve culminada por el descenso al Hades para raptar al Cancerbero, los cuatro trabajos impuestos por Venus para castigar a Psique alcanzan su máxima dificultad en su bajada al Hades en busca de la pomada de belleza de Prosérpina.

En *Alice* la llamada a la aventura es provocada por su inmenso aburrimiento durante una calurosa y somnolienta tarde de verano. Frente a los tradicionales protagonistas de catábasis, que son impelidos por graves motivaciones (Odiseo, Orfeo, Eneas, Heracles), la niña imaginada por Carroll no necesita un impulso mayor que un soberano tedio, agravado por la lectura que su hermana hace de un libro sin diálogos ni estampas. Se alinea así con los motivos menores que mueven a personajes como Psique, quien, al límite de la parodia, baja al Hades a por un frasco de belleza, o Enkidu, que en algunas versiones del mito de Gilgamesh desciende para recuperar la pelota y la pala de su amigo.

El médium. Para posibilitar el acceso al Otro mundo, al Más Allá, al mundo ‘de abajo’, se requiere del conocimiento privilegiado de un médium entre los dos planos

⁴⁰ Aparte de la metafórica relación entre sueño y muerte, interpretable poéticamente como una gradación de un mismo fenómeno (cf. la expresión ‘el sueño de la muerte’), no está de más recordar que la salida de Eneas del reino de la muerte (cf. Tánato) se hace a través de una de las dos Puertas del Sueño (cf. Hipno) (VERG. *Aen.* 6.893, *Sunt geminae Somni portae...*).

⁴¹ Carroll, fascinado con el poder de sugestión de las palabras, se sirve de este tipo de recursos como medio literario. La locura que caracteriza a los personajes del Sombrero o la Liebre de marzo procede de dichos usuales en su época para expresar comportamientos extravagantes o sin sentido (‘mad as a hatter’ o ‘mad as a March hare’, equivalentes a nuestro ‘estar como una cabra’).

⁴² Con el término ‘mitemas’ (o ‘invariantes’ o ‘mitologemas’, términos propuestos para conceptos más o menos afines o conexos) me refiero a las secuencias invariables y potencialmente presentes en su conjunto en el patrón narrativo de un determinado mito que pueden servir para identificar su ‘ADN’ en un relato dado.

(un guía espiritual o mistagogo previo – Circe para Ulises – o bien un acompañante cualificado o psicopompo – la sibila de Cumas para Eneas, Virgilio para Dante).⁴³ Esta función de mistagogo previo la cumple para Psique la torre parlante, que, como trasunto de la homérica Circe, le confía las instrucciones e interdicciones rituales que necesitará para salir airoso de su aventura infernal (*met.* 6.17.2-19.7).

En *Alice* la función de acompañante cualificado o psicopompo la desempeña, en primer término, la figura del Conejo Blanco, al que sigue la niña en su excursión subterránea. El Conejo, que, en cierto modo, es uno de los avatares tras los que se oculta el propio Carroll dentro de su novela,⁴⁴ es el único actor que está entre los dos mundos (fuera y dentro). Al hallarse entre el mundo real y el de fantasía, remite también metaliterariamente al propio autor en el sentido de que este, como narrador, introduce a las niñas – a los lectores en general – en el mundo literario y absurdo de *Alice*. La relación del Conejo Blanco con el psicopompo por excelencia, Hermes, aparecerá reforzada al final del relato, cuando en el juicio por el robo de las tartas ejerza la función de heraldo de los Reyes de Corazones: como se sabe, Hermes es también el mensajero de los Soberanos del Olimpo. Además del Conejo Blanco, también se han identificado, cubriendo el rol narratológico de asistentes especiales del héroe, en nuestro caso, heroína, a los personajes del Gato de Cheshire y de la Oruga.

El conducto. El Inframundo es una región subterránea aparte delimitada por una frontera que se debe franquear a través de un portal de entrada (la boca del Averno es, a menudo, una cueva – descendente, asimilable a un túnel o pozo –, puente físico entre dos mundos opuestos de luz y oscuridad). En el relato de Apuleyo, la torre parlante alude a los “abismos tártaros” y a la cueva de Ténaro, uno de los respiraderos de acceso al Infierno en la geografía literaria antigua.

Por su parte, en el capítulo inicial ‘Down the rabbit-hole’, Alicia atraviesa un túnel para caer lentamente por un interminable pozo “too dark to see anything”, que al final la conecta con una sala iluminada por lámparas. Este conducto, una vez que sabemos que, en realidad, Alice se ha quedado dormida, puede ser asimilado a una de las Puertas del Sueño, de las que habla Virgilio como vía de salida del Hades de su héroe Eneas.

El trance de un mundo a otro. En cuanto al descenso en sí, Psique realiza el primer descenso milagrosamente en brazos del viento Céfito, que la deposita con extraordinaria delicadeza sobre un mullido lecho de césped,⁴⁵ mientras que para

⁴³ Paródicamente en *Las ranas* de Aristófanes, Baco, disfrazado ridículamente de Heracles, acude a pedir consejo al propio Heracles, como ‘experto’ en estas lides.

⁴⁴ En el juego de desdoblamientos que introduce Carroll en su relato, varios personajes pueden considerarse trasuntos oníricos de su propia persona: algunos de ellos actúan como guías espirituales de Alicia (además del Conejo Blanco, el Gato de Cheshire, condado donde nació Dogdson), mientras que otro ejerce una función más circunstancial, como el desgarrado – y extinto – Dodo (Carroll, anticuado hasta para los estándares de Oxford, tenía un problema de dicción que le hacía trabarse al acometer las palabras, de ahí que el Dodo – a partir de Do-Dogdson – remita al autor).

⁴⁵ Cf. *met.* 4.35.4, *Psyche autem pauentem ac trepidam et in ipso scopuli uertice deflentem mitis aura molliter spirantis Zephyri uibra[n]tis hinc inde laciniis et reflato sinu sensim leuatam suo tranquillo spiritu uehe[me]ns paulatim per deuexa rupis excelsae, uallis subditae florentis cespitis gremio len-*

la catábasis propiamente dicha la torre parlante alude, como se ha señalado, a los abismos tártaros y al Ténaro.

Alice funde, como se ha dicho, los dos descensos de Psique en uno solo. A través de una madriguera asimilable a una gruta como la de Ténaro y a un pozo que la conduce hacia el centro de la tierra, su vuelo de descenso, igual que el vuelo de Psique mecida por el Céfito, se produce milagrosa y lentamente,⁴⁶ solo que en su interminable caída asume los rasgos del Tártaro hesiódico⁴⁷ y de los abismos tártaros mencionados por la torre parlante. El largo descenso hace suponer a Alicia que acabará saliendo por el otro extremo del mundo entre los antípodas que andan bocabajo: pero un *lapsus linguae*, mecanismo del inconsciente que, según Freud, opera igualmente tanto en los sueños como durante la vigilia, le hace confundir el término y decir los ‘antipatías’ (“antipathies”); el desliz lingüístico resulta solo aparente si observamos que la niña desemboca en un país donde la realidad está ‘vuelta del revés’ y la gente que lo habita es indudablemente ‘antipática’ (sinónimos del cultismo ‘antipathic’ usado por Alicia son ‘unfriendly’, ‘unpleasant’, ‘nasty’, ‘rude’, rasgos que caracterizan a la mayoría de los habitantes del País de las Maravillas). Y si Psique aterrizaba suavemente sobre un mullido lecho de césped (*met.* 4.35.4 ... *subditae florentis cespitis gremio leniter delapsam reclinat*, “... aterriza con suavidad y se ve sentada en un lecho de césped florido”), Alicia similarmente lo hace bruscamente sobre un montón de ramas y hojas secas (“down she came upon a heap of sticks and dry leaves, and the fall was over”).

El locus amoenus. En los relatos de catábasis no es infrecuente la descripción de parajes paradisíacos en términos de *locus amoenus* como residencia póstuma de los bienaventurados. En los casos de nuestras féminas las dos situaciones de partida son enormemente similares. Tras su descenso, Psique se queda dormida sobre el lecho de hierba y, cuando despierta, descubrirá el Palacio del Amor en medio de un jardín que describe como *lucum proceris et uastis arboribus constitum, uidet fontem uitreo latice perlucidum* “Ve un bosque de árboles altos y frondosos, ve una fuente cuyas aguas tenían la transparencia del cristal” (*met.* 5.1.2).

También Alicia, tras rendirse al sueño durante su prolongada caída, despierta sobre el montón de ramas e ingresa en una sala misteriosa, para luego atisbar a través de una minúscula puerta el País de las Maravillas bajo la promesa de un jardín que, como el de la heroína de Apuleyo, se describe como “the loveliest garden you ever saw” lleno de “beds of bright flowers and those cool fountains”.

Footnote 45 (Continued)

iter delapsam reclinat. “Psique, temblando de miedo en la cúspide de su roca, se deshacía en lágrimas; en esto, el dulce aliento del céfito... acaba hinchando todo el vuelo de sus vestiduras; Psique se eleva gradualmente y se ve transportada por los aires en suave descenso a lo largo de la roca hasta un profundo valle que había al final; aterriza con suavidad y se ve sentada en un lecho de césped florido”.

⁴⁶ Kelly, p. 82, “... Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her...”.

⁴⁷ Kelly, pp. 82–83, “... it was too dark to see anything [...] Down, down, down. Would the fall never come to an end? [...] I must be getting near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think [...] Down, down, down. [...] Cf. HES. *teog.* 725, “... e igualmente un yunque de bronce que bajara desde la tierra durante nueve noches con sus días, al décimo llegaría al Tártaro” (trad. de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez).

El río infernal. Desde la *Odissea* homérica al menos, se sabe que el dominio de Hades se halla al otro lado de una corriente de agua limítrofe de los dos mundos: Océano, río-frontera, o el Aqueronte, río infernal. Cuatro son las corrientes fluviales que desde la *Odissea* homérica y el *Fedón* de Platón hasta el infierno de Dante discurren por la tradicional topografía infernal: el Aqueronte, el Piriflegetonte, el Cocito y el Estigio. Como le había anticipado la torre parlante, Psique, una vez le pague el viático al barquero Caronte, tendrá que vadear el ‘río de los muertos’ (*flumen mortuum*), en una vaga alusión al río Aqueronte.

Alicia también ingresa en el País de las Maravillas una vez ha logrado salir del ‘Charco de las lágrimas’ (“Pool of tears”), topónimo que no está lejos de ser un mero remedo de los de las corrientes del Averno: el Piriflegetonte (río ‘de las aguas en llamas’), el Cocito (río ‘de los gemidos’), el Leteo (río ‘del olvido’); también recuerda a los ‘Campos de lágrimas’ (*Lugentes Campi*) de la geografía infernal de Virgilio. El motivo de las lágrimas de desespero puede remitir, en último término, a Odiseo, que estalla en llanto cuando Circe le manifiesta la necesidad de bajar al Hades como condición previa para culminar su regreso a Ítaca, pero también a la propia Psique, calificada de ‘llorona’ desde su inicial cortejo fúnebre y que en su desesperación llora frecuentemente a lo largo de su historia; pero en *Alice* las lágrimas aparecen, además, asociadas tanto al motivo del cruce de la corriente fluvial, como al tropo literario de la hipérbole. El Charco de lágrimas surge hiperbólicamente provocado por el llanto de la niña en su desesperación. La figura retórica de la hipérbole de las lágrimas también está presente en el inicio del cuento de Psique: se dice allí que los miembros del cortejo fúnebre de la *lacrimosa Psyche* (*met.* 4.34.1) apagan sus antorchas con lágrimas (*met.* 4.35.2, ... *taedasque nuptiales, quibus praeluxerant, ibidem lacrimis suis extinctas relinquentes deiectis* “Allí mismo apagan con sus propias lágrimas las antorchas nupciales que habían servido para iluminar la marcha y allí las dejan tiradas”).

El desfile de personajes. Los relatos catabáticos, según el prototipo narrativo fijado por Homero y Virgilio, suelen seguir una línea narrativa progresiva en la que el héroe se va encontrando con una serie de personajes y, en los relatos más desarrollados, entabla un diálogo con algunos de ellos (de nuevo, los casos de Ulises o Eneas son paradigmáticos). Los encuentros de Psique en el mundo inferior tienen distintos protagonistas (Cupido, diosas, Venus y sus criadas, así como sus aliados en las pruebas impuestas: las hormigas, la caña, el águila de Júpiter, la torre parlante; luego, los seres infernales, Caronte, Cerbero, las viejas hilanderas, etc, y Prosérpina; y, por último, la corte olímpica, encabezada por Júpiter).

En el caso de *Alice* la serie de encuentros de la niña está integrada por los personajes del Conejo Blanco, el Ratón y la cuadrilla de animales del Charco de lágrimas, la Oruga; la Duquesa con su cocinera y su bebé-cerdito y el Gato de Cheshire; el Sombrerero, la Liebre de Marzo y el Lirón; el Rey y la Reina de Corazones; y el Grifo y la Tortuga, entre otros. De entre ellos, podríamos asimilar a la Oruga, con su voz lánguida y somnolienta (“languid, sleepy voice”), la cual se fuma ‘algo’ desde una humeante cachimba y con su poder telepático, con la sombra espectral del viejo Tiresias en el Hades, que necesita de la sangre del sacrificio para poder hablar oracularmente con Ulises. Por otro lado, Tiresias es un personaje mitológico que sufre varias metamorfosis, de hombre a mujer y de mujer

a hombre, circunstancia que también lo puede relacionar con la Oruga destinada a transformarse en mariposa (animal que, por otro lado, remite a la representación alada de Psique).

Monstruos infernales. Otro de los elementos estelares de la narración catabática es el elenco de los temibles y monstruosos habitantes del Hades. Psique, como antes Ulises y Eneas, se topa con Caronte y el Can Cerbero (dos figuras con función liminar icónicas y casi imprescindibles en todo relato catabático que se precie), y además con las tres viejas hilanderas, el viejo Ocnos y el asno.

En el relato carroliano varios personajes ‘infernales’ destacan entre los figurantes del maravilloso bestiario que conforman las *dramatis personae* del cuento. La figura fantasmagórica y ambivalente del Gato de Cheshire puede evocar al Can Cerbero de tres cabezas: al encontrárselo por vez primera, Alicia no deja de notar la amenaza de sus grandes dientes y uñas, mientras que en su última aparición adquiere relieve su cabeza, al ser su sonrisa lo único visible del animal. Pero el intermitente felino también puede remitir al ‘monstruoso’ Cupido⁴⁸ del cuento de Psique, que aparece y desaparece cada noche.⁴⁹ También la evanescente figura del Gato puede sugerir la aparición inasible de seres amados en los principales relatos catabáticos de referencia (Anticlea, la madre de Ulises; Dido en la *Eneida*). De entre los personajes del cuento destaca uno que procede directamente del bestiario de la mitología griega, el Grifo (Gryphon) de híbrido cuerpo, que asimismo figura en algunos relatos catabáticos de enorme influencia, como los de Dante y Milton.⁵⁰ Por otro lado, este ser fabuloso ocupa una entrada particular, ‘The Griffin, or Gryphon’, en *The Age of Fables* de Bulfinch, donde se les describe como “a monster with the body of a lion, the head and wings of an eagle, and back covered with feathers” (p. 178), del mismo modo que lo dibujara el ilustrador John Tenniel para *Alice*. Su misión de defender sus tesoros de oro de la codicia de los arimaspianos les obligaba a estar permanentemente en guardia (PLIN. *nat.* 7.2), lo que contrasta, como se espera del mundo inverso de Carroll, con el estado de profundo sueño en que se encuentra el Grifo de su cuento. Al elenco de seres monstruosos infernales también se podría sumar el extraño Dodo, que, al ser un animal extinto, podría decirse un muerto absoluto.

Hay, sin embargo, una figura en el libro de *Alice* de la que siempre se ha destacado su excepcional falta de coherencia con el resto de los personajes disparatados del cuento: el vulgar cachorrillo del cap. III. El personajillo se comporta contra todo pronóstico como un perro completamente ‘normal’, hasta el punto de que es el único animal con que se topa Alicia que ni siquiera habla. Su función es la de ser un obstáculo para la niña en su objetivo de llegar al maravilloso jardín: un obstáculo temible, porque Alicia, por entonces miniaturizada en su tamaño,

⁴⁸ *met.* 4, 33, 1, ... *saeuum atque ferum uipereumque malum; met.* 5.22.2, ... *omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam...*

⁴⁹ El Gato se convertirá en la única relación claramente positiva de todas las que entabla Alicia a lo largo del cuento: en el cap. 8, lo calificará de “a friend of mine”. Recordemos que pasa por ser uno de los avatares de Carroll (cf. n. 44).

⁵⁰ El grifo aparece en la *Divina Comedia*, donde Dante lo sitúa conduciendo un carro en el Paraíso terrenal a partir del canto XXIX del ‘Purgatorio’. Milton también lo introduce en forma de símil en el libro II de su *Paradise Lost*.

encuentra colosal al perrillo y teme que se la quiera comer. Para sortear el peligro, entretiene al cachorro con un palito que le lanza varias veces hasta que el perro se cansa y se medio duerme (“till at last it sat down a good way off, panting, with its tongue hanging out of its mouth, and its great eyes half shut”, Kelly, p. 110). Las reminiscencias de este jugueteón cachorrillo con el can de triple cabeza infernal, una vez traducidas al mundo del revés carroliano, son reseñables: el perro se presenta como un obstáculo gigantesco y temible en el camino de Alicia, se le asocia con el miedo de su víctima de acabar engullida entre sus fauces, se le aplaca sirviéndose de un palito (la Sibila logra el paso ante Caronte, otro ser liminar infernal, mediante la rama dorada) y finalmente se queda adormilado haciendo posible el paso de la heroína, al igual que el Cancerbero suele dormirse tras ingerir las tortas rituales (lanzadas por la Sibila o por Psique).

Penitentes en el Hades. En el relato catabático, además de los monstruos autóctonos, no pueden faltar los penitentes del Hades, ejemplarizantes infractores de la ley divina (Ticio, Tántalo, Sísifo, las Danaides). Psique también ha de sortear a uno de ellos, el viejo Ocnos que trenza incesantemente una sogá que su asno devora con la misma cadencia. En el capítulo séptimo de *Alice*, el Sombrerero confiesa que, debido al atentado cometido contra el Tiempo (lo ha ‘matado’ al errar en el compás de una canción) – esto es básicamente un acto de *hybris* al modo clásico –, el Tiempo, como si fuera un concepto abstracto casi divinizado como el Cronos griego, se ha enemistado con él obligándole a permanecer eternamente anclado en las seis de la tarde de un día de marzo y a la repetición sin fin de una merienda de locos. El Sombrerero es, así, perfectamente asimilable a alguno de los famosos y prototípicos penitentes del infierno, como Sísifo o las Danaides, castigados a realizar una ingrata labor sin sentido en eterno retorno.

La entrevista con los Soberanos del Averno. Muchos de los relatos catabáticos suelen saldarse con una entrevista del héroe con los dioses infernales. También, al final del relato de *Alice*, hay un encuentro con el Rey y la Reina de Corazones, como también las catábasis de Heracles, Orfeo o Teseo o la propia Psique culminan con el encuentro con los Soberanos del Hades.

El Juicio Final. Incluso el juicio por el robo de las tartas en presencia de los Reyes de Corazones (capítulos XI y XII) podría interpretarse como una recreación paródica del juicio de las almas ejercido por los jueces del Hades, como Radamante o Minos.⁵¹ Asimismo la fábula de Psique culmina con la decisión del ‘juez’ supremo de los dioses sobre la cuestión de la boda de la joven con Cupido y su deificación olímpica, lo que remite al final de las dos novelas de *Alice*, con la conversión de Alicia en reina.⁵²

⁵¹ Al tiempo que conecta, como se ha dicho, con la parodia de juicio absurdo por el ‘asesinato’ de los odres durante el Festival de la Risa de *El asno* (*met.* 3.1-11).

⁵² La apoteosis de la joven Psique, su conversión en diosa y la olímpica fiesta nupcial en el colofón del cuento hallarían su paralelo en la continuación de las aventuras de Alicia en *A través del espejo*, donde en el tramo final de la novela la niña se convierte en reina y se celebra una fiesta en su honor (cap. 9, ‘Queen Alice’).

Conclusión

Con los argumentos desplegados hasta aquí he sustentado la tesis de que las andanzas de Alicia en el subterráneo País de las Maravillas remiten al antiguo arquetipo mítico, folklórico y literario del relato de catábasis o descenso al Hades. Además, determinados motivos específicos como el descenso vertical, lento y milagroso, el aterrizaje sobre el lecho vegetal, la descripción maravillosa del jardín/palacio, la tipología de las extraordinarias criaturas habitantes del mundo subterráneo, así como otros que se podrían aducir y que por motivos de espacio no se han podido desarrollar aquí – me refiero a la curiosidad como rasgo característico de personalidad de las dos protagonistas y a la cualidad de interpretación proteica y alegórica de los dos relatos –, permiten conectar hipertextualmente las dos catábasis (a un país de maravillas, primero y, luego, al reino de Tánato) experimentadas por Psique, la joven protagonista del ‘cuento de Cupido y Psique’ inserto en *El asno de oro* de Apuleyo con la catábasis de la niña aventurera de *Alice* de Carroll (al País de las Maravillas en el reino de Hipno).

En mi opinión, Lewis Carroll, movido por su interés en el género del cuento de hadas y en las posibilidades poéticas del relato onírico, habría intentado satisfacer su genuina aspiración a la originalidad literaria mediante la traslación del motivo tradicional de la catábasis desde su habitual localización en el ámbito de la muerte y del género épico a la del ámbito de los sueños y de la literatura infantil. Al mismo tiempo se propuso, además, para regocijo de su preferente público infantil, vincular este original tratamiento de la narración catabática con la incipiente y novedosa literatura sin sentido que él mismo estaba abanderando.

Funding Funding for open access publishing: Universidad de Cádiz/CBUA.

Data Availability Not Applicable.

Open Access This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons licence, and indicate if changes were made. The images or other third party material in this article are included in the article's Creative Commons licence, unless indicated otherwise in a credit line to the material. If material is not included in the article's Creative Commons licence and your intended use is not permitted by statutory regulation or exceeds the permitted use, you will need to obtain permission directly from the copyright holder. To view a copy of this licence, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Publisher's Note Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.