

Lewis Carroll

Edición de Leopoldo Panero

QUINTA EDICIÓN



TUSQUETS EDITORES || CUADERNOS MARGINALES 45

Matemática demente

Lewis Carroll

MATEMÁTICA DEMENTE

Selección, traducción y prólogo
de Leopoldo M.^a Panero

Títulos originales: *A Tangled Tale*, *An Hemispherical problem*, *The Vision of Three T's*, *The Dynamics of a Particle*, *The Two Clocks*, *Mischmasch*, *The Legend of Scotland*, *What the Tortoise said to Achilles*.

- 1.ª edición: julio 1975
- 2.ª edición: febrero 1979
- 3.ª edición: enero 1980
- 4.ª edición: febrero 1982
- 5.ª edición: noviembre 1983

Edición digital: Sargont (2018)

Diseño de la colección: Clotet-Tusquets
Diseño de la cubierta: Clotet-Tusquets
ISBN 84-7223-045-7
Depósito Legal: B. 36026 - 1983

Índice

Prólogo

Sobre la traducción

Carroll

Su negación

Apéndice o FINAL

Nota a la selección de textos

Un lugar complicado

Nudo I

Nudo II

Nudo III

Nudo IV

Nudo V

Nudo VI

Nudo VII

Nudo VIII

Nudo IX

Nudo X

Apéndice

Un problema hemisférico

La visión de las tres Tes

Capítulo I

Capítulo II

Capítulo III

La dinámica de una partícula

Capítulo I

Capítulo II

Los dos relojes

Bodas de lo incompatible

Una oscura leyenda

Lo que dijo la tortuga a Aquiles

3 cartas a 3 sin palabra

A Maggie Bowman

A Menella Wilcox

A Jessie Sinclair

Un grito repetido tres veces:

¡Fuera del principio poético!

Los horrores (1850)

Uno de los cuatro enigmas

Las tres voces

Prólogo

Sobre la traducción

1. Olvidar: esa venganza

Hace algún tiempo, y habiendo yo, como el protagonista de *Ferdydurke*, acabado de publicar un libro, una versión de *Lear*, vino, como en la citada novela, un personaje abyecto, Pimko, por un atroz milagro multiplicado por cuatro, a llevarme a la escuela por haber olvidado el nombre de Norwid. Se lanzaron entonces contra aquella versión, o perversión —concepto éste que explicaremos luego—, una desproporcionada cantidad de insultos: digo desproporcionada porque otras traducciones no deliberadamente pervertidoras como la mía, sino en las que las malformaciones son involuntarias —y no quiero poner ejemplos—, han pasado, para tan vigilante crítica, por completo inadvertidas. No hubo polémica entonces porque, hallándome yo a la sazón en Tánger, no me enteré hasta que ya era demasiado tarde. Pero de haberla habido, el único posible diálogo entre las categorías lingüísticas de “manifestación-designación-significación” y la cuarta dimensión de la proposición que es, nos dice Deleuze, la *expresión*, en tanto que entre estos dos modos de decir hay más que distancia, más que frío entre ambos: los separa el océano o el infinito de Cantor (algo así quise decir al separar, en mi personal interpretación de *Lear*, Viejo y ellos) el único posible diálogo, la única palabra capaz de realizar lo que la alquimia llamaba «unión de lo que no puede unirse» hubiera sido también por mi parte, la injuria, ésa que arroja la imagen de un cuerpo fragmentado y que, por consiguiente, nos devuelve a la infancia ¹.

Sólo había dos errores involuntarios en aquella traducción: *spade*, que traduje apresuradamente por «espada» cuando significa «azadón» (de cualquier manera, espada, azadón o falo componen la misma estructura frente al toro) y *Chili*, que no traduje

por Chile. Las demás, Pimko I (crítica publicada en la revista «Triunfo») —por ejemplo, traducir la palabra, de significado obvio, *uncertain*, «incierto», por «exacto» no eran errores sino para tus ojos cegados por el resentimiento («él, que tiene tantas figuras»). *Exactas* eran las respuestas del Viejo, pues en mi interpretación de Lear, el Viejo estaba por el Viejo *Ello*, cuyas respuestas son siempre *exactas* aun cuando, para serlo, se vean obligadas a alterar el lenguaje.

Para que esta tragicomedia no se repita con la presente traducción, y para extraer alguna enseñanza de todo aquel chismo-rrero, procederé a «criticar al crítico» practicando lo que Gluksmann llama una «lectura sintomal» de aquellas críticas.

Lo que enfadó a Pimko I como a Pimko IV (crítica de «Tele-Expres») es que Lear no fuera Lear, ni siquiera (Pimko IV), «un buen Panero»: ¿qué significa esto? En primer lugar, que la policía del discurso vigila, ante todo, la conservación de un principio tan vetusto como inexacto (en efecto, el devenir a diario lo contradice), el «principio de identidad»: $A = A$, Lear = Lear, «Un buen Panero» = Un buen Panero. No hay posibilidad de mezclas, intercambios, fusiones, en ese conjunto de islas que no forma Archipiélago. Lear será siempre igual a Lear. Lo contrario nos lo dice cualquier empresa crítica moderna: por no ir más lejos, y no ser «pedante»², citaré sólo el eco: toda obra está abierta a cualquier lectura, toda obra es una Grieta para la que cabe cualquier interpretación: y sólo *por ello* es posible la traducción. Si la obra estuviera cerrada (como de hecho lo está toda obra para estos «lectores») no habría posibilidad de salir del original, esto es, de traducir. Sólo en cuanto todo texto es una multiplicidad de sentidos, un *sun-bolov* (el prefijo *sun* indica multiplicidad), es posible verterlo en una lengua que no sea la suya: desarrollando los sentidos *latentes* en el original, *explicándolo* (lo que en latín significa: desplegarlo).

Así el segundo principio que se deduce de esa crítica es que la obra es una Obra: no abierta como el eco, sino cerrada bajo llave en los polvorientos armarios de la Policía del Sentido Común (el fijador de identidades).

El tercero es la consecuencia directa de este último: es la política *autoritaria*, la siniestra política de autores: aquel que compuso ese Ataúd que es, para esta gente, la Obra, es también un cadáver, un ser —el *autor*— idéntico a sí mismo, a cuyo funeral asistimos por medio de su *biografía*: los motivos que impulsaron a ese autor a realizar una determinada obra fueron en realidad múltiples, infinitos: en la biografía se reducen a *uno*. La creación de

esa obra fue, en realidad, algo azaroso, pudo muy bien no hacerse, o no acabarse: sin embargo para la biografía —y para la política de autores— la obra se hizo necesariamente, no pudo haber sido de otro modo. Con todo esto, la crítica literaria y artística han hecho de la escritura y del arte un inmenso Funeral: donde, como las ratas en un poema mío, los críticos muerden en la piel rosada del artista, murmurándole mientras: tú eres Tú: sólo por eso puedo adorarte: tu fotografía, en la contraportada, me tranquiliza (comprenderemos ahora el sentido de la empresa anabio-gráfica de Lautréamont): por ella sé que Kafka —aun cuando dividido por la Esquizofrenia en múltiples, innumerables mundos— era sólo Kafka, y si no puedo amar a Artaud —ese máximo negador de la identidad— lo lograré si me dan su foto, el nombre y la fecha de su Muerte.

A todo esto, el mismo Kafka hubiera contestado: «quemadme»: quememos, pues, alegremente a Kafka, la escritura no es ese funeral, la literatura no tiene *historia*, no es una colección de nombres a invocar (más que a invocar, a exorcizar por medio de ellos: pues el nombre del autor es el exorcismo para neutralizar lo que detrás de él subyace): es por el contrario la eterna repetición de lo Sin Nombre, y el sentido del arte impugna la identidad.

Y como querían los surrealistas, si amamos realmente al arte, habría que empezar por volar (con la dinamita de la *Esquizia*) su cementerio: esos Museos.

Lo que, en resumen, dijeron esas «críticas» a una lectura Crítica es: que la función de la crítica ortodoxa es convertir la escritura en Literatura, y preservar los pobres, viejos y secos mitos de la división del trabajo (la principal causante de tantas identidades, «Obras», «autores», «géneros», Creación y traducción, etc.), mitos a los que ni en aquella traducción ni en ésta pretendo invocar (por consiguiente está fuera de lugar toda crítica en su nombre), sino que, por el contrario, en ellas me atengo a lo que Foucault llama («*Sept propos sur la septième ange*»), el «principio de no-traducción», que consistiría no ya en *fundir*, como dije en el prólogo a Lear, las dos lenguas (la del original y la del traductor), provocando así los tan temidos —por la policía, o más bien, por los *bedeles* del discurso— «anglicismos», etc., sino en reenviar ambas a una tercera, la lengua primitiva, que analizó Cardan. Lengua por cierto en relación estrecha con la injuria.

Una última observación: el arma de esa crítica, para criticar al Humor, fue la ironía (esa risa constipada, y apta para promover reformas de costumbres demasiado desacostumbradas): mientras

que, como luego precisaremos, el Humor trastorna, introduce la Grieta, la ironía confirma: si excluye o condena lo hace como lo haría Dios: es incapaz de llegar a esa Síntesis disyuntiva que es la que operaría el Humor. Todo sucede pues —o sucedió, sucederá— entre una risa que conoce sus propios límites, o que en su movimiento se preocupa por restaurarlos, se abre sólo para dividir lo Otro de lo Mismo, y Otra que en la *barrera* (como Humpty Dumpty) más bien que más allá, funde repetición y diferencia, repite la diferencia. Es en este sentido en el que puede decirse que «ríe mejor quien ríe *último*».

Y con esto, mis cuatro Pimkos, me despido: enjambre de moscas (eso era el recuerdo para Schwob) que revolotea alrededor de lo que quisiera fuera un cadáver (el autor): os olvido.

Ofrezco, al mismo tiempo, un nuevo bocado para vuestras fauces, si es que con esto no habéis quedado ya hartos.

Pimko I: que esto sea, cayendo sobre ti, el azadón que tanto anhelas.

Pimko II (crítica de «La Vanguardia», que aludió al Edipo diciendo algo así como que yo era digno hijo de mi padre): caiga sobre ti mi saliva lo mismo que sobre mi padre.

Pimko III: procura disculpar, de ahora en adelante, lo que no entiendas, es decir, lo que no figura en la colección el Bardo.

Pimko IV: el saber (todo menos el nombre de Norwid) no me parece sea un obstáculo para el ejercicio de la escritura —lo que sí es un obstáculo es tu política de autores—. Sin embargo de ti, como de todos los otros Pimkos, prefiero No-saber (como decía Bataille)— olvidar, olvidaros, pues la escritura es una forma del Olvido.

2. Versión y per-versión

«cada nombre que designa el sentido de otro anterior es de un grado superior a ese nombre y a lo que designa».

Deleuze, *Lógica del Sentido*

«... la traducción literal que en español llamamos, significativamente, *servil*. No digo que la traducción literal sea imposible, sino que *no* es una traducción... (Es) Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que *es siempre una operación literaria* ³.» «En los últimos años, debido tal vez al imperialismo de la lingüística, se tiende a minimizar la naturaleza eminentemente literaria de la traducción.» «Se-

gún lo muestran los casos de Baudelaire y Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la *creación*.»

«(la traducción de un original) no es tanto su copia como su *transmutación*.»

Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*

Con tan larga cita de un texto publicado en esta misma colección, me he permitido recordar a la cenicienta crítica española una de las recientes concepciones de la traducción. A otra, «el principio de no-traducción» de Foucault, ya me he referido en el párrafo anterior, y de una tercera —la de Walter Benjamín, «El deber del traductor»— ya hablé en el prólogo a mi *Perversión de Lear*.

Todas estas concepciones apuntan en una única dirección: la traducción, que hasta hoy ha sido considerada como una labor anónima y humilde (son las famosas, imperceptibles «notas del traductor» que no se atreven a comentar el texto más que en lo imprescindible: por otra parte, por lo general no se sabe quién es el traductor, no importa lo más mínimo saberlo: su nombre figura en letra pequeña detrás del título de la obra: lo cual no ha de extrañarnos porque si esa traducción era *servil*, es normal que se trate a su autor como a un siervo), es —o debe ser— por el contrario una operación literaria, creadora, si es que lo traducido es literatura y si se quiere, efectivamente, traducirlo: más creadora, literaria incluso, que el original traducido, puesto que (como —estúpidamente— se ha señalado tantas veces) la traducción de una obra literaria es *imposible*: en primer lugar porque, como dice Paz en el texto citado, «cada texto es único», en segundo lugar porque, como Sapir demostró y Marx dijo, «las ideas no existen separadas del lenguaje»: por consiguiente el *sol* no es lo mismo para alguien que habla inglés que para el indio Choktaw, que no distingue entre el amarillo y el verde y habla la *lengua primitiva*: no será tampoco lo mismo para las abejas que poseen también, como señaló entre otros Benveniste, su propio lenguaje hecho de gestos. Cada lenguaje es un universo distinto. Y ni siquiera la misma palabra posee, en órdenes lingüísticos diferentes, el mismo sentido: como señaló Freud, las palabras para el Ello son sólo *sonidos*, se asocian por el sonido y simbolizan algo muy distinto de su significado consciente. Traducir así, un sueño o un delirio, nos llevará muy lejos de su literalidad. Y algo parecido sucederá si queremos traducir lo que tan cerca está del sueño o del delirio: la escritura literaria.

Si queremos, pues, tender un puente —traducir (del latín *transduco*: conduzco más allá)— entre lugares que son, el uno para el otro, el «extranjero», tendremos que enfrentar esa tarea como si se tratara de otro imposible: la alquimia —que es sin embargo, a juicio de modernos intérpretes como Jung, Crowley o Julius Evola («Metafísica del sexo»), un «imposible real»—: en efecto, el objetivo máximo de la alquimia era lograr «la unión de lo que no puede unirse» —el espíritu y el cuerpo— y algo parecido incumbe a la traducción: la síntesis de letra y sentido, sentido y significado, que es también «la unión de lo que no puede unirse». Es por lo que puede hablarse de la traducción no ya como de una operación literaria, sino como de una *operación alquímica*. Y puesto que la alquimia fue asociada, por los antes mencionados intérpretes (a excepción de Jung), así como por el propio Paz (*Conjunciones y disyunciones*: véase el capítulo «Alquimia sexual y cortesía erótica») y Bachelard (aunque éste de un modo mucho más lerdo, decía que los alquimistas, debido a la imposibilidad, se masturbaban), a las operaciones sexuales tántricas, es decir, a una sexualidad mística, extraña y perversa, la traducción alquímica será más bien que una versión, una per-versión. Y esto no sólo por la citada analogía: especialmente por cuanto una síntesis, como Hegel dijo, es una «negación de la negación»: la destrucción de ambos contrarios: su *Perversión*.

Ello (ça) habremos de hacer si queremos salvar a un tiempo la letra y el sentido del original (lo que se llamó «espíritu» y «letra»): sólo lo lograremos *a costa de ambos*, cuando el sentido per-vierta a la letra, y la letra al sentido. Sólo por su recíproca anulación podremos *conservarlos*, restituirlos en un tercero que será, y no será, la tesis (la letra) como la antítesis (el sentido). Este tercero, o cuarto (porque se sitúa en la cuarta dimensión de la proposición) será la per-versión.

Pero la Perversión no se limitará a esto: desarrollará los sentidos que en el original sólo se insinuaban, *podían ser* pero no eran, siempre que esos «contenidos latentes» se muestren más propicios al contexto de la re-creación elaborada por el Pervertidor que los «contenidos manifiestos» (la letra que mata, mientras que el Sentido vivifica: la letra cuya conservación intacta *mataría* cualquier traducción: la convertiría, como dice Paz, en una «no-traducción» muy distinta de la «no-traducción» foucaultiana): *explicaría*, desplegaría en todos los sentidos posibles, el texto original; para citar de nuevo a Paz: «la traducción implica una transformación del original»: una verdadera *transmutación* alquímica, pa-

ra hacer de ella, por un raro milagro (caro a Hegel: la transformación de algo, si «tomado en serio», llevado hasta sus últimas consecuencias, en su contrario), la re-producción exacta del original: original que se perdería en una *versión*, en una traducción servil. La per-versión es pues, la única traducción literal, o mejor dicho *fiel* al original: y esto lo logra mediante un adulterio, mediante su —aparente— infidelidad. Dando la vuelta al texto, circunscribiéndolo: sólo así, y no yendo derecho a él, es cómo se logra apresar a esa «rara avis» —o como la alquimia decía, goma, o ciervo fugitivo— que es el Sentido del original. Y para «producir», con medios diferentes, efectos análogos (que era el ideal de la traducción poética para Valéry), la Per-versión no dudará en añadir, si es preciso, palabras, versos enteros, párrafos enteros para así dejar intacto el Sentido del original y hacer que la traducción de éste produzca en el lector el mismo efecto estético que le produciría la lectura del original. Aunque, a decir verdad, esto es difícil: ya que toda lectura es diferente (una prueba más de que el texto es sólo una Grieta), toda lectura, como de nuevo dice Paz, es una traducción más.

La Per-versión, diremos para terminar, es la traducción que se asienta en la Grieta, que explora todas las fisuras del texto original: son esos intersticios los que, a veces, rellena con nuevas palabras o versos (sabido es —o al menos, creo que debería ser sabido— que tanto las traducciones de Pound como las más recientes de Ponge, añaden al original versos propios que son, sin embargo, ajenos, por cuanto dirigidos a extender —en su misma dirección— el sentido del original: pero esa extensión, si la Per-versión es correcta, no ha de añadir *ni una sola palabra*, ni un solo significado, al Sentido del texto original).

La Perversión, pues, trabaja en esa Grieta del texto: pero no para agrietarlo, sino precisamente para rellenarlo, perfeccionar, terminar el texto original (una vez más, no para siempre, ya que una nueva traducción, o una simple lectura, encontrará otras Grietas, que llenarán a su vez con nuevas palabras, nuevos sentidos, viejos por cuanto nacidos —a veces abortados— en el texto original): y así hasta el infinito —el infinito que es el texto—, porque el texto no será nunca el Texto, será siempre su ausencia (sobre este punto cf. Blanchot, *L'absence du livre*): para, en suma, *revivirlo*, aunque nunca estuvo muerto, si se ha traducido; porque, como dijo Benjamín, sólo la traducción da la medida en que un texto está vivo, sólo puede traducirse un texto viviente —abierto—, y el texto vive sólo gracias a sus traducciones.

Y para dar punto final a este párrafo, unas palabras sobre mi traducción —mi Perversión de Carroll: en ella— por miedo a la policía— no me he extralimitado tanto como debiera haber hecho: he completado sólo algunos *finales*, que he tratado de mejorar siempre que los encontraba débiles: cosa que en Carroll ocurre con frecuencia porque —como explicaré más tarde— no sabía qué escribía, no sabía su Libro: por eso escribía con tanta facilidad —casi como hablaba, y sin casi: es sabido que *Alicia* fue primero relatado verbalmente, en una bamboleante barca— y por eso fallaba cuando se trataba —como se trata siempre al final de un texto— de dar con el centro, con el núcleo de lo escrito. Pero aquí, a diferencia de en mi perversión de Lear, todos esos adulterios de la letra con el sentido están debidamente anotados, junto con la versión literal, o al menos, la mayoría de ellos; lo que espero sea suficiente mordaza para tanta palabra hueca y vacía, un mosquitero, una red para evitar el vuelo de tanta mosca, «que ignora su vuelo» ⁴, Mantis para tanto nulo insecto: que en la oscuridad de esa boca se desvanezca, con un crujido leve, el macho homosexual e inútil, que la Negrura absorba la diferencia (de sexos), la negrura de ese insecto religioso y caníbal, que reza en silencio a Dios ⁵, mientras devora las cabezas de sus vanos esposos, que ese Adivino {*Mantis*, en griego profeta, adivino), o Profeta de lo Abominable devore «en actitud de fantasma» ⁶ a tanto oscuro y chirriante saltamontes.

Carroll

1. La oralidad en lugar de la palabra

Cuando ese órgano cuyas funciones naturales son la sexualidad o la risa, ese órgano que es la boca (signo chino muy semejante a otro, el del alba) es pervertido por el lenguaje, desexualizado y torturado para, neutralizándolo, hacerle servir al antónimo de la Naturaleza (escribo esta palabra con mayúscula para hacer saber así que no pertenece al lenguaje), se venga, inevitablemente: ya sea con aparente inocencia —es decir, de una manera sancionada por la Norma— mediante la necesidad del cigarrillo —un falso, nuevamente— en la boca, ya sea de un modo perverso, extraño a la norma —esto es, Inocente— mediante el alcoholismo o la toxicomanía (cf. sobre este punto Eduardo Kalina, *Relación entre el hábito de fumar y la manía* y Julio Aray, *Tabaquismo y coprofilia*), o bien mediante lo que llamaremos La Palabra Aparentemente Vacía (vacía sólo en tanto que vacía a la boca del lenguaje): la oralidad en lugar de la palabra, por la que se reconquista —al precio de no ser oído— la plenitud de la Boca.

De esta manera el sujeto escapa a la primera de las castraciones, que no es la designada por el pene,

sino la de la boca, la Castración Oral, que es la única que el esquizofrénico no conoce: su boca es sólo Boca: boca que chupa, succiona, babea, besa, muerde, para evitar ser castrada, para evitar hablar; conoce, por tanto, la *forclusión* (la exclusión del campo del lenguaje, y por lo tanto de todo sistema de relaciones con el Otro, la exclusión, por tanto de la sociedad, «reprobación de lo simbólico» como inexactamente la llama Lacan que hace que el otro, para el sujeto de la forclusión, sea un absoluto Otro: forclusión que explica la paranoia, la ansiedad persecutoria). Así —aunque para un más amargo sufrimiento—, en un sistema de relaciones basado únicamente en el lenguaje, y no en la Comunicación: la sexualidad o la Risa-esquizo rehúye la realidad de eso que se llamó fantasma, la fellatio, el falo en la boca, castrando por no saber, por no querer saber qué torturas se deducían, real-

mente, en lo físico, de esa domesticación de la lengua por el negativo de la realidad —y de la lengua—: el lenguaje.

Luego, sollozando, gritando, o lo que es lo mismo, riendo, nos vengaremos: como el esquizofrénico se venga —o más bien, no necesita vengarse, puesto que ha escapado a la castración: mediante una succión Eterna, un Soplido Sin Fin: que eternamente se produce en él por haber escapado al principio (*erat Verbum*) acudiendo al principio opuesto: la Acción, el principio mefistofélico.

Pero hay también una salida para ese círculo vicioso del esquizo: si el verbo se hace carne, y la carne (el Diablo) se hace soplo, soplo y carne, letra y cuerpo, verbo y acción pueden reunirse en la palabra de la meta-locura (la Esquizia, y no la Esquizofrenia): es decir en la Escritura o en su realización, la *Grande Politique*: la Revolución para la que todas las revoluciones hechas hasta ahora no son sino *restauraciones*. Pero de esto hablaremos más tarde, en la tercera parte del prólogo, la Negación de Carroll: contentémonos ahora con decir que hay, junto al cigarrillo, el alcohol o la droga, una cuarta pulsión que puede compensarnos de la Castración Oral: ésta es el canibalismo ⁷, especialmente si practicado en la sombra ⁸.

2. La Palabra Aparentemente Vacía

De entre estos cuatro modos de rechazar el habla, Carroll escogió dos: éstos son la Risa y la Palabra Aparentemente Vacía. Dos artes de la forclusión, como veremos, sinónimos.

Si la palabra vacía es, invirtiendo a Lacan —que define así a la palabra plena—, un pacto, un xúmbolon (esa pieza que se partía y uno de cuyos fragmentos era entregado al Mensajero para que, si coincidiera exactamente con el Otro en poder del destinatario del mensaje, fuese reconocido como tal: costumbre griega que ilustra la célebre proposición de Lacan: «el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida»), un «tratado de paz» —como dice Nietzsche que el habla es— entre los hombres, para defenderse los *Unos* de los *Otros*, si es una “necesaria” tregua en la diaria guerra de los yoes, en la diaria guerra con el Otro, en otras palabras: si es el discurso del yo —de la «coraza caracterología» para defendernos del Otro: por medio de la cual nos volvemos *Otros*, y en virtud de la cual el otro es Otro—, del yo que bloquea la Comunicación (como dijo Klossowsky: la inco-