

ESCRITURA, TRADUCCION, DESPLAZAMIENTO  
(UN ACERCAMIENTO A MAITREYA)

POR

SUZANNE JILL LEVINE  
*University of Washington, Seattle*

América Latina, que nace como lugar imaginario en la imaginación europea, es siempre un devenir: es la suya una identidad híbrida, constituida de muchas culturas, una identidad que se sitúa en un espacio indefinido entre el Occidente y el Oriente, una identidad cuya problemática ya está consignada en su diversa nomenclatura, América Latina, Hispanoamérica, Iberoamérica, etc.

En sus escritos Severo Sarduy, cubano que vive, como tantos escritores latinoamericanos, en el extranjero, refleja esta falta de un espacio propio, esta búsqueda de identidad. Pero en vez de lamentar la falta de un origen supuestamente auténtico, Sarduy re-escibe el mundo creando un espacio, respondiendo a la pérdida de la verdadera naturaleza con "el total arbitrio de la imagen", como dice Lezama Lima<sup>1</sup>. Más que Cuba, la tierra natal de los textos de Sarduy es el texto lezamesco que enfrenta "al pesimismo de la naturaleza perdida" con "la invencible alegría de la imagen reconstruida", como ha dicho Lezama, hablando de su concepto de la "sobrenaturaleza", tratándose del espacio de la imagen<sup>2</sup>.

En *Maitreya*, el deseo y la espera de Maitreya, el Buda futuro, Buda del amor y de la compasión, el significante ausente se vuelve un viaje, un constante *desplazamiento* de escenarios: las montañas de Tibet, el desierto del norte de África, una piscina en Miami, la fuente de Washington Square, un night club en San Juan, Puerto Rico. La espera pasiva, inmanente, se convierte en una búsqueda activa, inminente.

A primera vista parece contradictorio que Sarduy refleje esta falta y/o búsqueda de identidad, desterrándose al ámbito búdico, a las imágenes de una cultura ajena a las culturas básicas de América Latina, desplazándose al espacio imaginario del Oriente. Pero no sólo por su condición de exilado, sino también por "la sustitución en el Occidente de la idea platónica por el Simu-

---

<sup>1</sup> José Lezama Lima, "Confluencias", *Mariel* (New York, primavera 1983): 16.

<sup>2</sup> Irlemar Chiampi, "Lezama Lima: la imagen posible", *Revista de la Universidad de México*, no. 13 (mayo 1982): 31; aquí Lezama declara que la cubanidad es el sentimiento de la "lejanía".

lacro<sup>3</sup>, Sarduy ha encontrado que es la iconografía del misticismo búdico lo que más plenamente refleja la realidad americana del destierro. Como comenta en una entrevista reciente, es en un viaje a la India donde Sarduy llega a percibir claramente la vacuidad, de la cual el hombre occidental está condenado a huir, horrorizado. Es obvio que el cubano popular, en Sarduy, se burla de la imagen arquetípica del vacío, encarnado en la mujer, de la cual otro cubano popular, Cabrera Infante, también se burla: el Horror a las Walkirias del Infante convirtiéndose en una condensación sarduyiana, la Divina reducida, que es descrita en *Maitreya* como “tan vaciada ... que daba horror”<sup>4</sup>. Pero Sarduy encuentra entre las sombras chinescas un espejo iluminador de la falta o falla occidental. Colón al revés, Sarduy hace un viaje circular desde el Oriente hacia el Occidente, confirmando además la angustiada o alegre afirmación de otro “*Voyageur sur la Terre*”, Gustave Flaubert, que dice en una carta: “¿no nos sentimos, en el fondo, tan chinos como ingleses o franceses? ¿No soñamos siempre con lugares extraños? De niños anhelamos vivir en la tierra de los dátiles y los papagayos, nos alimentamos de Byron y Virgilio, en días lluviosos sentimos nostalgia del Oriente o queremos hacer fortuna en la India o cultivar la caña de azúcar en América<sup>5</sup>. Nuestra tierra siempre está en otra parte o en todas partes: siempre estamos desterrados.

Así que Sarduy se dedica a traducir esa perspectiva, esa experiencia del vacío (que, paradójicamente, se acerca más que cualquier otra a su perspectiva “latinoamericana”), pero inevitablemente la traduce a sus propios términos. Dice Sarduy: “Mi modo de consignar el vacío es lo contrario de la tela en blanco, del haiku minimalista ...”<sup>6</sup>. Es decir, como hombre occidental nacido en Cuba, que dispone de una tradición inserta en el clasicismo español y en el barroco, Sarduy no recurre sólo al mimetismo (por ejemplo, el haikú traducido literalmente al español), sino que recurre a la traducción creativa. Consigna en sus términos la vacuidad. Esos términos son “la saturación, la proliferación, el derrame, el despilfarro incontrolable de signos, hasta que la página resultara a tal punto saturada que no quedase ya una falla, una grieta o un lugar para el sujeto ...”<sup>7</sup>. Desplaza la metáfora búdica del vacío hacia la metáfora y la metonimia barrocas. Metafóricamente, encuentra, condensa los opuestos: en los templos indios cubiertos de figuras copulantes, templantes, encuentra un “sincretismo” con la abundancia sensual del barroco. Como lo encontró también décadas atrás otra cubana, Lydia Cabrera, que percibió en la iconografía del

<sup>3</sup> Irlemar Chiampi, “In Search of a Latin American Writing”, *Diacritics* (invierno 1978): 15, citando a Gilles Deleuze en *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1971) 192-206.

<sup>4</sup> Severo Sarduy, *Maitreya* (Barcelona: Seix Barral, 1978) 135.

<sup>5</sup> Francis Steegmuller, ed. & tr., *The Letters of Gustave Flaubert 1830-1857*, Vol. I (Harvard University Press, 1980) 87-88.

<sup>6</sup> Francisco Perez Rivera, “Budismo y Barroco en Severo Sarduy”, (una entrevista) *Linden Lane Magazine* (Princeton, enero-marzo, 1983): 6.

<sup>7</sup> *Ibid.*

templo de Borobudur una mulata cubana con una cesta de frutas en la cabeza. De nuevo el lector de estas proliferaciones sarduyianas reconoce aquí un elemento central de la poética de Lezama. "La retórica del símil" en el texto lezamesco, como dice Emir Rodríguez Monegal, consiste en que las comparaciones salten "de una analogía a otra", acercándose infinitamente a "ese tercer punto desconocido que es el blanco invisible del silogismo poético ..."<sup>8</sup>.

Esta "retórica del símil" nos devuelve al desplazamiento, el proceso onírico de "representación indirecta" que ha sido comparado por Freud y Lacan con la metonimia<sup>9</sup>. Pero antes de enfocar estos apuntes en el *desplazamiento* como proceso determinante, tanto de la escritura de *Maitreya* como de la traducción de *Maitreya* al inglés, conviene anotar que el desplazamiento ha sido señalado por Umberto Eco como modelo de creación del arte vanguardista, desde Alfred Jarry y Marinetti hasta los postmodernistas como Thomas Pynchon y Sarduy.

Desplazamiento es todo procedimiento que altera códigos o géneros establecidos, que distorsiona o parodia modelos tradicionales<sup>10</sup>: Casi todas las estrategias del desplazamiento mencionadas por Umberto Eco se encuentran en la prosa de Sarduy, entre ellas el *collage* (o *bricolage* que he discutido en otro ensayo sobre Sarduy) y la parodia. La obra que Sarduy parodia más directamente en *Maitreya* es, como él mismo ha dicho, *Siddhartha* de Herman Hesse, es decir, otra "traducción" occidental de la experiencia mística búdica. Como Sarduy señala, "su tema es muy parecido, aunque el mío y perdón, con más salsa!"<sup>11</sup> Y con toda razón, ya que Hesse traduce literalmente esa experiencia, convirtiéndose así en un modelo de la novela misticoides, es decir, en su propio *cliché*. Por otro lado Sarduy, al negar juguetonamente la autenticidad, al dudar (y hacer dudar al lector) de toda esencia —cuya búsqueda es la fábula real de Hesse y sólo aparente de Sarduy—, produce una traducción, una copia, paradójicamente más auténtica.

Pero veamos las definiciones de desplazamiento, tanto la psicoanalítica como la poética, para entender por qué el desplazamiento, y por ende la metonimia, pueda ser el procedimiento que mejor define la retórica de *Maitreya*, tanto como la retórica de la traducción de *Maitreya*.

En los sueños, el desplazamiento es una distorsión, una representación indirecta en que la censura desplaza el foco, el centro emotivo u obsesional del sueño, hacia otros objetos (personas, situaciones) o palabras, nombres, etc. de menor importancia. Este desplazamiento, paradójicamente, revela así su

<sup>8</sup> Emir Rodríguez Monegal, "Paradiso: una silogística del sobresalto", *Revista Iberoamericana*, nos. 92-93 (Pittsburgh, 1975): 529.

<sup>9</sup> Jacques Lacan, *The Language of the Self: the Function of Language in Psychoanalysis*, tr., notes and commentary by Anthony Wilden (Dell Pub., New York & Johns Hopkins University Press, 1968) 109-110.

<sup>10</sup> Charles Russell, "Subversion and Legitimation: The *Avant-Garde* in Postmodern Culture", *Chicago Review*, Vol. 33, 2: 57.

<sup>11</sup> Carta de Severo Sarduy a Suzanne Jill Levine, 9/28/80.

contenido latente. Freud vincula el concepto de desplazamiento con términos que incluyen “transferir”, “traducir”, “mover de sitio” y también “conexiones falsas”, “conversión”<sup>12</sup>. Traducido al plano poético, “la metonimia es un desplazamiento de significante a significante, pero ya que el término original, que es latente, queda inexplicado, la metonimia corresponde al impulso del censor de evadir el término significante al sustituirlo con otro término contiguo. El sentido o significado del término original queda por descubrirse”<sup>13</sup>. Como sugiere Roman Jakobson, al discutir la traducción en el plano lingüístico, toda transacción lingüística es traducción. Al definir el desplazamiento, Freud lo extiende a otros términos, especialmente a la metonimia.

(Con esta discusión no pretendo excluir la condensación ni la metáfora, procedimientos que complementan al desplazamiento y la metonimia, y que definen también el proceso de traducir. Pero aunque la metáfora es el recurso retórico principal de la poesía, la metonimia es el principal recurso que estructura la prosa literaria. Por eso hay que establecer, en este caso, la relación entre metonimia y traducción. Una observación complementaria: la prosa de Sarduy, situada en un lugar indefinido entre la prosa y la poesía, oscila entre los polos de la metáfora y la metonimia).

Lo que me ha impulsado a esta discusión del desplazamiento en Sarduy, es que al traducir *Maitreya* (como al hacerlo con otras obras de prosa literaria) he llegado a ver que para traducir ciertos términos que se repiten por toda la obra es imprescindible *fragmentar* esos términos en diversos sinónimos de menor importancia, laterales. Y, precisamente, un término que se repite en diversos contextos por todo *Maitreya* es “desplazamiento”, como sustantivo, o en la mayoría de los casos, como verbos, “desplazar” o “desplazarse”. El texto, así, anuncia su propio recurso, recurso que se enfatiza en la traducción. Naturalmente, como verbo, el vocablo se define como *movimiento*, acercándose a/o alejándose de un foco, movimiento paralelo al de una traducción.

Que el desplazamiento sea el recurso principal de *Maitreya* se confirma no sólo en las proliferaciones de imágenes, de conchas marinas que se convierten en calaveras, de hongos carnosos que se vuelven falos bulbosos, sino al nivel de la trama vacilante, en el ritmo vacilón de la novela misma: momentos sumamente místicos y líricos de repente se vuelven intensamente vulgares o triviales y de nuevo se deslizan hacia lo espiritual. En esta “lectura marginal”, como la llama Sarduy, el Buda deseado aparece como un niño que se convierte en el Dulce que reaparece en la Iluminada que se vuelve un supermacho árabe que se vuelve la Tremenda y así ... *ad infinitum*. El sujeto, todos y nadie, es expulsado, como dice Sarduy, “a través de una proliferación tan innumerable de ornamentos verbales que no hay lugar para él”<sup>14</sup>. Lo que quiere decir Sarduy es que “el yo ya no es monolito”, sino “un haz, como una serie de elementos totalmente efímeros, pasajeros y sobre todo, inconexos”<sup>15</sup>. Sarduy el *bricoleur*

<sup>12</sup> Lacan, 242.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Rivera, *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

junta fragmentos para crear la ilusión de un monolito —sea un sujeto o una novela— al mismo tiempo que exhibe esa fragmentación. La traducción, al fragmentar esa ilusión auto-reflexiva para luego crear otra ilusión espejeante, exhibe, parodia, el proceso creador del “original”.

Lo que ocurre aquí corresponde plenamente a esos sinónimos con que Freud define el desplazamiento: “conversión”, “conexión falsa” o inconexión” (si me permiten el uso de otro sinónimo, atando cabos en un *ars combinatorio* que espejea mi traducción de *Maitreya*!). Conversiones de un sexo a otro, de un papel a otro, conexiones aparentemente inconexas, y sin embargo, como dice Gilles Deleuze en su libro sobre los signos en Proust, la esencia nunca se confunde con un objeto sino que, al contrario, junta fragmentos, objetos diferentes<sup>16</sup>. Así Sarduy junta lo popular con lo exquisito, lo profano con lo sagrado, el occidente con el oriente. Diferencia y repetición son sólo en apariencia opuestos, así como escritura y traducción.

Volviendo a nuestro signo “flotante”, el verbo *desplazar* se traduce en diferentes momentos del texto a otros sinónimos que el equivalente literal “to displace”: por ejemplo, y daré los equivalentes en español: *viajar* (para desplazarse), *mover* o *cambiar de sitio* (move, shift or dislodge), *zigzaguear* (desplazarse en zig-zag), es decir, sinónimos que en cada instante representan mejor el significado contextual de *desplazar*. Estos sinónimos desplazan su centro, la misma palabra “desplazar” que ya implica movimiento desde o hacia un centro, un sujeto infinitamente desplazado. Estos sinónimos fragmentan, forman un *collage* (como los sinónimos de Freud de desplazamiento) de las diferentes connotaciones de *desplazar*, desplazándola a palabras de menor importancia que revelan su contenido latente. Ese contenido incluye, por ejemplo, el viaje, “los desplazamientos de prospección pictórica de Iluminada” (M, 55) que viaja a las montañas en busca de panoramas pintables, como viaja Sarduy a la India en busca del vacío que adornará con el texto barroco. También incluye el *zigzaguear*, no sólo de la Tremenda en patines, sino del texto que zigzaguea de una imagen a otra, nunca tomando la ruta directa (si existe), siempre un atajo hacia caminos laterales y divergentes. Entre estos atajos está la traducción literal “to displace”. *To displace* en inglés tiene significados más precisos, quizás menos diversos y corrientes que el verbo *desplazarse* en español —y aquí aludo al consabido problema de las diferentes relaciones que tiene el inglés y el español con el latín, lengua “original” que sirve de base de diversas parodias, o sea el español, el francés, el inglés, etc.<sup>17</sup>.

En inglés, *to displace* se usa corrientemente para indicar que algo se ha movido de sitio y por consiguiente está perdido; aunque significa “mover”, sugiere “mover y perder”: entonces, resulta torpe traducir *desplazar* lite-

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, tr. Richard Howard (New York: Braziller, 1972) 46-48.

<sup>17</sup> Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist (University of Texas Press, 1981) 71.

ralmente en la siguiente frase: "Detrás de la puerta, idéntico a la imagen que la cubría, y como desplazándola hacia adelante y tornándola hasta mostrar su reverso de madera, apareció un monje abrazando una mangosta" (M, 51). El monje está abriendo la puerta y al moverla sustituye una imagen con otra, es decir sustituye una imagen que es el doble de él, de posible significación mística, con el lado vacío de madera, una ausencia de imagen trivial. Este desplazamiento (que aparece en el contexto de un símil), además de un supuesto desplazamiento físico, es una acción metonímica.

Volviendo a la lectura lacaniana de Freud, "La metonimia, al desplazar el objeto "real" del deseo del sujeto hacia algo insignificante, representa "le manque d'être" (la falta de ser) lo cual constituye el deseo"<sup>18</sup>. El deseo, contenido latente de la búsqueda, es lo que motiva "el viaje", el vaivén de imágenes, la trama de *Maitreya*, trama en el sentido de textura de imágenes. Pero la trama es el deseo de Maitreya, el Buda futuro, el Amado. Un lama muerto renacerá como Maitreya, repetidamente transferido al Otro, al Otro que es el foco del deseo, el lugar de la palabra. El Otro siempre desea a Maitreya; Maitreya es siempre el Otro. Lacan compara el hombre a "un animal a la merced del Lenguaje que desea, pero su deseo es el deseo del Otro, siempre meditando"<sup>19</sup>. Entonces Maitreya es el Deseo, el Deseo desplazándose infinitamente, no hacia el objeto sino hacia el Deseo mismo. Al abrir la puerta, analógicamente "como desplazándola", el monje aparece abrazando no al objeto de su deseo, Maitreya, sino a una mangosta que medita, otro desplazamiento que cubre la Ausencia que es Maitreya.

"Moving it forward" sería la versión que captaría el aspecto cotidiano de "desplazándola"; "displacing it forward" sugiere el aspecto más rebuscado, incluso la connotación psicoanalítica: aquí el traductor tiene que fragmentar la imagen "original" hacia una connotación u otra: es imposible no reprimir una connotación al expresar otra. Lo mismo pasa con la ya citada frase aliterada "desplazamiento de prospección pictórica" traducida a "Illuminated's pictorial travels": se capta el viaje real, el viaje metonímico de imágenes, el traslado de paisaje a pintura, pero otra connotación se pierde.

Se podría seguir ponderando aquí las diferentes connotaciones de *desplazar* y *to displace*: conviene anotar una connotación que la palabra gana en inglés y que se diluye en el español: la expresión "displaced person" (persona desplazada) tiene un significado particular en inglés que en español corresponde a "refugiado" o "desterrado". Aquí la traducción inglesa se acerca a la condición del autor original, un sujeto desplazado, un exilado. La traducción, que exhibe el exilio del texto, desplazándolo a otro idioma, que desplaza una vez más la identidad del original hacia el devenir, también paradójicamente, define su identidad o falta de identidad.

<sup>18</sup> Lacan, 31, 242.

<sup>19</sup> Lacan, 114.

Dentro de esta red de conexiones, el desplazamiento, es decir la escritura o la traducción, es el refugio del refugiado, la patria del desterrado. Así, los verbos “to displace”, “to travel”, “to zigzag”, “to move” son a la vez desplazamientos y refugios, diferencias y repeticiones del verbo “desplazar” en español. La actividad doble de diversificar y de repetir que constituye el viaje metonímico de la escritura de Sarduy se repite diversificándose, o vice-versa, en la traducción.

Como el desplazamiento y la escritura, la traducción marca la diferencia y la repetición. Como ha señalado Deleuze, “La diferencia, como calidad de un mundo (o de un texto), se afirma por una auto-representación que atraviesa los medios y reúne diferentes objetos”<sup>20</sup>. Esta última observación de Deleuze podía definir también la traducción, un proceso que atraviesa los medios, de un idioma a otro, reuniendo forzosamente “diferentes objetos”. Pero dentro del sistema metonímico del texto de Sarduy y de su traducción, la diferencia, el desplazamiento de una imagen a otra no hace más que revelar la repetición. La analogía sorprendente de Sarduy, que nace del “sobresalto” lezamesco, que a su vez nace del encuentro fortuito entre la máquina de coser y el paraguas de Lautréamont sobre la mesa de disección, y que nace de las “visitaciones súbitas”<sup>21</sup> de un Eric Satie, al marcar su extrañeza, constituye una “repetición fundamental”<sup>22</sup> que se consigna, pese a y gracias a su diferencia, en la traducción.

---

<sup>20</sup> Deleuze, Proust, 46-48.

<sup>21</sup> Roger Shattuck, *The Banquet Years* (New York: Doubleday, 1961) 180.

<sup>22</sup> Deleuze, 48.

