

SALMAN RUSHDIE Y SEVERO SARDUY: CONVERGENCIAS ESTÉTICAS

SANTIAGO RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN
Universidad de Valladolid

The aim of the paper is to discuss the similarities between Severo Sarduy's and Salman Rushdie's aesthetic theories. I analyse Sarduy's *Ensayos generales sobre el Barroco* and Rushdie's *Imaginary Homelands*. Sarduy proposes a theory of vision, in which reality and illusion are not distinctly separated. He analyses three visual phenomena, transvestism, anamorphosis and *trompe l'oeil*. They are linked to appearance and are opposed to reality. His theorisation is derived from the concept of the baroque not as a historical or artistic period but as an aesthetic category. Rushdie theorises on what he calls "fragmented vision" which is the result of the cultural process of colonization and decolonization. He links his theory to Walter Benjamin's *Theses on the Philosophy of History*, and to the dialectics of the centre and the margin. Both authors propose non-mimetic theory and practice of literature.

Cualquier lector avezado sabe de la fascinación que el Oriente ejerció en Severo Sarduy. Novelas como *De donde son los cantantes*, pero aún más *Maitreya*, *Cobra* o *Colibrí* no se pueden entender sin los elementos orientales que habitan sus páginas (Kushigian, 1999: 1605-1618). Sarduy, como antes José Lezama Lima, Octavio Paz y Jorge Luis Borges entre otros muchos, se siente deslumbrados por un Oriente descubierto para la civilización occidental en el Romanticismo (Kushigian, 1991). En la imaginación artística, social o política de Occidente, la construcción de un Oriente, más o menos alejado de la realidad y que servía a los propósitos occidentales, ha recibido múltiples formas (Said, 1978; González Alcantud: 1989).

La atención que se ha prestado a este aspecto de las relaciones culturales ha sido grande. Sin embargo, y sin minusvalorar el interés evidente que tiene y lo que ha aportado a un mejor entendimiento entre Oriente y Occidente, se tiende a dejar de lado lo que ambas civilizaciones puedan tener en común. Es decir que solemos pensar en términos de influencia o de préstamo cuyo origen absoluto se encuentra en el otro extremo. Un ejemplo puede servir. Pensamos en que el uso que Sarduy hace de ciertas figuras orientales, las menciones de Lezama Lima a ciertos elementos de la cultura china, o el uso de elementos prosódicos orientales que Paz incorpora a su poesía, han sido incorporados – de manera artística, bien es cierto – sin que existiera un sustrato previo.

Mi impresión, por el contrario, no es tan tajante con respecto al tema. Sin pretender postular unos absurdos universales artísticos, ahora que los universales

han entrado en franca decadencia, al menos en lo que a su consideración social se refiere, sí que creo que existen unos elementos o marcas culturales comunes, producto de los intercambios, de las confluencias históricas, de las ramificaciones que algunos hechos históricos, intelectuales en su más amplio sentido, han experimentado con el correr del tiempo. Las diferencias muchas veces son más aparentes que reales; y con esto no pretendo negar ni quitar sustantividad a ninguna cultura, y sí relativizar cuestiones como el origen o su derivado, la originalidad.

La búsqueda de elementos comunes entre escritores de diferentes culturas podrá efectuarse entre escritores coetáneos, entre aquellos que media el tiempo de dos épocas culturales, entre escritores que ocupan un lugar, más que central, centrado en la tradición cultural, entendiéndolo por ello escritores que recogen y desarrollan aquello que en su momento se considera como lo fundamental o central de su cultura, o podrá analizarse la obra de aquellos que ocupan, por temática, situación geográfica o cultural, una posición excéntrica. Sin duda, estos últimos son los más interesantes, pues en sus obras se detectan, como síntoma y como rasgo estético fundacional, ciertos elementos que en lo que podríamos llamar centralidad cultural no llegan a aparecer o lo hacen a un nivel tan primario que parecieran estar ocultos.

De ahí mi interés por Severo Sarduy y Salman Rushdie. Ambos son escritores de una gran potencia literaria que ocupan posiciones alejadas de sus respectivos centros culturales. Sarduy es un escritor caribeño. La cultura caribeña, es sabido, surge como la fusión de la europea, la asiática, la africana y la propia amerindia durante el proceso de colonización entre los siglos XVI y XIX. El Caribe, así, se configura como lugar de encuentro y laboratorio de experiencias culturales como Edward K. Brathwaite y Derek Walcott señalan respectivamente en los ensayos “Roots” (1993: 40) y “The Muse of History” (1998: 36). Los de Alejo Carpentier, “Conciencia e identidad de América” (1990a) y “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe” (1990b), José Lezama Lima, *La expresión americana* (1993) y de Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987), así lo atestiguan. Por su lado, Salman Rushdie es un autor hindú nacido en una zona mayoritariamente musulmana, que reivindica el inglés como una lengua india más. Esto conlleva un cierto alejamiento del corazón de la tradición más propiamente hindú con la intención de situarse en un punto más o menos equidistante entre ella y la anglosajona. No pertenecer plenamente a ninguna de ellas le ha permitido mantener la posición del vigía, aquel que descubre en la lejanía las sendas y quienes las transitan. También es el invitado o el incómodo testigo cuya visión nueva, distinta a la del común le permite ver las fallas, las incoherencias, las contradicciones o los manifiestos errores que la costumbre oculta. De algún modo desempeña el papel del intelectual intempestivo del que Nietzsche hablaba. Sarduy y Rushdie construyen sus respectivos hogares culturales con mimbres de distintas procedencias, dando la impresión de que les agobia la uniformidad. En las páginas que siguen me propongo analizar el papel que la mirada desempeña en sus respectivas obras, tal y como lo formulan en sus escritos teóricos, y cómo a partir

de una reflexión en torno a ella, desarrollan una teoría artística que se ve correspondida en la práctica en sus novelas.

Severo Sarduy expone en *La simulación* (1982) una más que peculiar teoría sobre el arte y la mirada que concibe el arte — y que en cierto modo lo crea —. Señala Sarduy que la reflexión va dirigida a la pintura, con lo que el componente visual se sitúa en primer plano: "El espacio donde se expande esa galaxia es el de la Pintura" (Sarduy, 1987: 52). La simulación, por tanto, se refiere a la mirada y al modo en que esta capta el mundo. El mismo nombre indica ya lo que tiene de apariencia y de engaño de los sentidos. De tal modo que no es de extrañar que el ensayo se centre en tres fenómenos ligados al predominio de la apariencia frente a la realidad esencial de las cosas: travestismo, anamorfosis y *trompe l'oeil*.

El travestismo no lo considera como copia de la mujer por parte del hombre (55). Es decir, que no concibe el travesti como una persona interesada en imitar a la mujer. Al contrario, el travesti busca simular una condición que no es la suya, o lo que es lo mismo, se sitúa en el terreno del fenómeno o de la apariencia. De no ser por la mirada que se detiene en el travesti, este no llegaría a existir totalmente. Es la mirada del espectador la que lo conceptúa como tal a pesar de ser consciente de la impostura. En el fondo, el travesti existe porque la mujer desaparece, a pesar de su intento porque permanezca. Es una variante del mito de la metamorfosis (55), variante bien es verdad en la que el ser que se metamorfosea no llega a perder nunca su esencia. El travestismo reúne, en palabras de Sarduy (55-56), las tres distinciones que Roger Caillois hacía con respecto a la transformación: travestismo, camuflaje e intimidación. Lo reseñable es cómo incluye al travesti dentro de la categoría más amplia del barroco y afirma: "al proyectar este deseo de barroco en la conducta humana, que el travesti confirma (...) 'que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro' (58). La metamorfosis es pues una de las manifestaciones, si no la más importante, de la corriente artística más amplia que es el barroco, tal y como el mismo Sarduy lo define en *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987), y que se puede condensar en aquellas prácticas artísticas que no tienen en cuenta el aspecto de economía artística sino que en su manifestación material se caracterizan por el exceso y el derroche. A este punto volveré más tarde, dedicándole una mayor atención. Sirva por ahora esta mínima aproximación.

Al hablar de la anamorfosis, dice: "esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la *verdad* barroca de la anamorfosis" (64). Lo que está en juego es un desplazamiento de la mirada. Esta no permanece quieta, como suele ser el caso normal y cuya consecuencia es el mundo tal y como lo percibimos. Más bien, en el caso de la anamorfosis, la mirada va de lo irreal percibido en un primer momento a lo real, para luego volver a su propio territorio de la simulación. La mirada al contemplar un objeto que no puede asimilar a lo ya conocido, busca alguna similitud con el mundo real para, más tarde, separarse de él y regresar a su realidad ficticia. El desplazamiento de la mirada no va de lo lejano a

lo cercano y vuelta a la lejanía. Es, por el contrario, una lectura marginal. La anamorfosis como fenómeno cultural se sitúa en el margen. De allí parte hacia el centro —la mirada ortodoxa o comprensible, para volver, como ya he señalado a los márgenes, o incluso al reverso, pues el margen no habría que entenderlo exclusivamente como lo alejado del centro, también podemos definirlo como lo opuesto al centro, a la mirada ortodoxa. De este modo, toda anamorfosis supone una heterodoxia, un alejarse de las normas. Estas pueden enunciarse en el discurso cultural con el término *clásico* frente al que se alzaría *barroco* como lo opuesto, como lo no normativizado o lo heterodoxo. Desde este punto de vista, la obra de Sarduy adquiere una nueva dimensión como obra transgresora.

Sarduy añade algo más a la anamorfosis. El movimiento no es solo de la mirada, también el sujeto se ve implicado en un desplazamiento: "algo se le oculta al sujeto (...) que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio" (66). Si generalizamos, podemos concluir que el cambio de sitio es físico y cultural. El sujeto no se sitúa ya en el centro que es Europa; por el contrario, ha habido un desplazamiento hacia América Latina, desde donde la perspectiva de los objetos es distinta. En el fondo, Sarduy no está más que revelando su teoría literaria y cultural del barroco y del neobarroco. No hay que olvidar que tanto Sarduy como Lezama Lima y Carpentier teorizan acerca de lo que sea el barroco en América Latina.

El último fenómeno que analiza es el del *trompe l'oeil*. Lo define como "el hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él, negando así el 'arte', la técnica, [por lo que] no puede funcionar más que en la negación de toda fluctuación significante" (75). Este es el fenómeno en el que la simulación llega a su culmen, pues la diferencia y distancia entre el referente y el fenómeno han desaparecido. Si en el travestismo y en la anamorfosis, el espectador aún es consciente de que son dos técnicas, como las denomina Sarduy, en el caso del *trompe l'oeil* el espectador toma por real lo que no es sino ficción. Lo que busca es anular la distancia entre la realidad y la apariencia y para ello ha de anular el estilo. La representación — presente también en los dos anteriores — aquí llega a su punto máximo. La mirada parte del "centro, de un punto de fuga, o del hueco virtual de una maqueta perspectiva" (76) y queda ya anulada por lo que tiene de simulación perfecta.

Al final del capítulo Sarduy hace un comentario que eleva su clasificación por encima del mero orden descriptivo. Los tres fenómenos se corresponden con otras tantas categorías: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real (84). Analizarlas me alejaría del tema de este artículo, pero al menos sí que creo necesario señalar que se refieren a tres modos de concebir el mundo. Puede resultar extraño que el fenómeno más cercano a la pura simulación — el *trompe l'oeil* — sea el que se corresponda con lo Real. Esto da idea de lo que Sarduy entiende por dicho término y el modo de percepción de dicha realidad.

Toda esta digresión estética de Sarduy viene a cuento como introducción al concepto de *barroco*. El barroco es, para Sarduy, esencialmente un hecho que se

funda en la ambigüedad: “el espectáculo del barroco (...) pospone, difiere al máximo la comunicación del sentido gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en scène*, a una multiplicidad de lecturas” (101). El barroco es así fenómeno espectacular, fenómeno regido por las leyes de la visión de un espectador que acepta la ambigüedad significativa que es el núcleo del fenómeno artístico. Pero además es una técnica artística en la cual los procedimientos técnicos carecen de funcionalidad, han sido expulsados de la lógica representativa y excluidos de todo simulacro de verdad (102). Lo que me interesa señalar aquí no son tanto las bases estéticas de lo que Sarduy entiende por barroco, y que ya han sido expuestas en otros trabajos (Badiou, 1999; Castañón, 1999; Civil, 1999; Barthes, 1999), sino la relación que el barroco tiene con la visión, tanto del artista como sobre todo del espectador, pues no hay representación estética sin la presencia de la figura del espectador, siquiera sea esta una figura retórica. Es la mirada, o más bien las ilusiones ópticas que la mirada percibe, lo que llevan al barroco. Cobra así pleno significado la exposición previa en torno a la simulación.

Por último querría señalar, que el interés por el barroco no es un interés meramente de coleccionista, de erudito o de arqueólogo. Sarduy parte del análisis del barroco para llegar al arte moderno. Desde un primer momento deja claro que su interés no es el de “recopilar los residuos del barroco fundador” (101), sino el de establecer los presupuestos estéticos de un arte contemporáneo, de establecer su propia poética. Su empeño estriba en fundamentar teóricamente el arte actual sudamericano, y para ello se vale de la reflexión sobre la mirada. Sarduy considera que la realidad que percibimos no posee las características que se le había venido atribuyendo hasta finales del siglo XIX. Debido a los descubrimientos científicos, que comenta en *Nueva inestabilidad* (1987: 9-49), a los que debería añadirse el impacto de Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche, entre otros, las personas no podemos pensar ya la realidad como un todo unitario y perfecto en sí mismo. La subjetividad de la percepción se impone porque como afirma el mismo Sarduy: “la supuesta realidad no vale ni más ni menos, (...) no hay jerarquías, en lo verosímil ni en lo ideológico” (103). El corolario es que el arte contemporáneo, él lo denomina “actual”, no se basa en la representación de la realidad. Hay, por lo tanto, una disociación de la realidad y del arte, una separación que se lleva a cabo mediante unos procedimientos técnicos que abocan a la mirada del espectador a darse cuenta de lo que el arte tiene de simulación y de espectáculo, de fenómeno no natural en definitiva, y sí de artificio. La separación es fruto del impulso de las vanguardias artísticas históricas y conlleva un arte en el que los elementos no miméticos predominan; así, las novelas que Sarduy escribió, pero también, por qué no, el realismo mágico de García Márquez o lo real maravilloso de Carpentier, por no mencionar a Guillermo Cabrera Infante, Jorge Luis Borges o incluso el español Juan Goytisolo.

Por su parte, el punto central en la reflexión estética de Rushdie es la dialéctica entre el centro y el margen. A partir de ahí, Rushdie elabora una teoría artística en la

que confluyen Oriente y Occidente. El primer punto es el escritor, quien para Rushdie es un exiliado. El problema radica en que el escritor indostaní que escribe desde fuera de la India intenta crear una patria imaginaria, un lugar donde la memoria tenga cabida como expone en el ensayo “Imaginary Homelands” (10). Esto da lugar a una visión fragmentaria, y así lo ejemplifica el narrador de *Midnight's Children* a lo largo de la novela. La suya es una mirada fragmentaria debido a que en el exilio se pierden los puntos de referencia que actúan en la vida cotidiana. De ahí que Rushdie hable de “broken mirrors” (11) como el lugar donde el pasado, fragmentario y en cierto modo perdido, se refleja; claro que entonces el reflejo será también parcial. Ahora bien, concibe la mirada fragmentada como una herramienta muy útil que desemboca en la visión estereoscópica.

Otro aspecto de la confluencia entre lo occidental y lo oriental es lo que Rushdie denomina “second tradition” (20). Esta segunda tradición surge también como consecuencia de la emigración y el exilio desde presupuestos artísticos en línea con lo que postulaba Walter Benjamin (Radnóti: 132-135). La segunda tradición la componen todas aquellas corrientes culturales relegadas a un segundo plano por la cultura dominante. En el caso del escritor anglo-indio se trata de la historia de la India, también de los autores no canónicos, británicos o no; pero sobre todo de la cultura que el fenómeno de la inmigración lleva aparejado. Ahora bien, hay que entender entonces que toda cultura no es monolítica. Rushdie no habla de la mera unión de dos culturas uniformes y cerradas en sí mismas. La alusión a la segunda tradición de Benjamin, junto con un comentario que aparece en “‘Commonwealth Literature’ Does Not Exist” revelan que toda cultura está formada por varias culturas: “the very essence of Indian culture is that we possess mixed tradition a *mélange* of elements” (67). Si en el caso de la cultura británica, Rushdie habla de dos tradiciones, una oficial y otra desplazada, en lo que se refiere a la India habla de varias culturas que conviven en un plano de igualdad.

Pues bien, a partir de esta dialéctica entre el centro y el margen, con todo lo que ello implica, Salman Rushdie elabora su poética. El punto de partida es un concepto interesante, la visión estereoscópica: “stereoscopic vision” (1992: 19). Es el resultado también de una simulación mediante la cual las imágenes que solo tienen dos dimensiones son percibidas como si constaran de tres. Es una experiencia que tiene su punto de partida en la simulación. Ahora bien, su razón de ser y su desarrollo proceden no tanto del modo como el espectador contempla la obra de arte, sino que más bien está enraizada en la experiencia social del individuo. Según Rushdie la visión estereoscópica es aquella que poseen los individuos cuya identidad social no está definida de manera uniforme y unívoca. Es la visión de aquellos que están simultáneamente dentro y fuera de la sociedad. Esto supone, como ya se ha comentado, la ausencia de un único punto de vista, o lo que viene a ser lo mismo, la ausencia de una única manera de contemplar la sociedad. La mirada de este individuo por fuerza está influida por los dos puntos de vista, el interno y el externo. Lo curioso es que Rushdie opone esta mirada a otra más

completa: “whole sight” (19). Realmente ¿hasta qué punto es más completa la mirada corriente? En realidad, la superposición de dos puntos de vista supone un relieve distinto de lo contemplado, más cercano a los procedimientos de la pintura cubista que a los de la estereoscopia. De modo inconsciente así lo afirma cuando, una líneas más arriba, habla de un mundo nuevo, en el cual fantasía y naturalismo vayan de la mano, es decir una tendencia no mimética junto con otra específicamente mimética. La unión de ambos puntos de vista, la cultura europea y las culturas marginales, no europeas en principio, da como resultado una perspectiva distinta; a nivel político y social el resultado es una nueva sociedad, la postcolonial; a nivel artístico es un arte que ya no se contenta con la univocidad de la tradición única europea.

Pero es también, y sobre todo, un arte en el que la mimesis de la realidad ha perdido importancia. Fantasía y realidad se unen en las obras de arte como consecuencia de la mirada fragmentaria. El escritor postcolonial ha de construir un mundo literario, eso que él llama *imaginary homeland*, y qué mejor modo de hacerlo que subvirtiendo los valores estéticos occidentales; la unión de fantasía y naturalismo conduce a ello. En el artículo “Gabriel García Márquez” dice: “El realismo mágico [sic], magic realism, at least as practised by Márquez, is a development out of Surrealism that expresses a genuinely ‘Third World’ consciousness” (301). El realismo mágico lo percibe Rushdie como un modo literario propio de los países que fueron colonias europeas¹. Es la mezcla de fantasía y realismo lo que determina la esencia de dicho modo literario, o dicho con otras palabras, el realismo mágico tiene como génesis la visión fragmentaria, hecho que queda reforzado con la mención a sus orígenes surrealistas que, por otro lado, lo emparentan con las vanguardias artísticas históricas y con la cultura occidental, más en concreto con la francesa (Gálvez: 145-153).

Tanto Severo Sarduy como Salman Rushdie postulan una poética no mimética; es decir una concepción del arte alejada de la representación verosímil y exacta de la realidad. Para ello se basan en una teoría de la mirada. Conciben el arte como fenómeno de representación que en el caso del cubano lo lleva a la frontera del teatro. Tampoco hay que pasar por alto que en el caso de Rushdie el fundamento es social, los acontecimientos sociales y políticos derivados de la colonización y posterior descolonización de un gran número de países, mientras que Sarduy pone como base teórica los cambios en el paradigma científico. Lo importante sin embargo es que ambos resaltan la importancia de la mirada en la concepción del fenómeno artístico. El escritor indio pone el énfasis en la mirada del artista; por el contrario el cubano habla del papel que desempeña la del espectador.

¹ Subdhara Bhaskaran expone las razones por las que el realismo mágico ha tenido tanta importancia en las literaturas postcoloniales en “Magic Realism: A Response to Postcolonial Situation”.

BIBLIOGRAFIA

- Badiou, Alan: (1999) “Vide, séries, clarière. Essai sur la prose de Severo Sarduy”, en Severo Sarduy. *Obra completa, II.* (eds.) Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg. Colección Archivos: 1619- 1625.
- Barthes, Roland (1999): “La face baroque”, en Severo Sarduy. *Obra completa, II.* (eds.) Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg. Colección Archivos: 1729- 1731.
- Bhaskaran, Subdhara. (1999): “Magic Realism: A Response to Postcolonial Situation” en *Post-coloniality. Reading Literature.* (eds.) C.T. Indra y Meenakshi Shivram. Nueva Delhi: Vikas Publishing House: 143-150.
- Braithwaite, Edward K. (1993): “Roots”, *Roots.* Michigan: The University of Michigan Press: 28-54.
- Carpentier, Alejo. (1990a): “Conciencia e identidad de América”, *Ensayos.* México: siglo XXI: 31-140.
- (1990b): “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe”, *Ensayos.* México: siglo XXI: 314-327.
- Castañón, Adolfo. (1999): “Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación”, en Severo Sarduy. *Obra completa, II.* (eds.) Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg. Colección Archivos: 1644-1648.
- Civil, Françoise Moulin (1999): “Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones”, en Severo Sarduy. *Obra completa, II.* (eds.) Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg. Colección Archivos: 1649-1678.
- González Alcantud, José A. (1989): *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias.* Barcelona: Anthropos.
- Gálvez, Marina. (1987): *La novela hispanoamericana contemporánea.* Madrid: Taurus.
- Kushigian, Julia A. (1991): *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy.* Albuquerque: The University of New Mexico Press.
- (1999): “Severo Sarduy: orientalista postmodernista en camino hacia la autorrealización. *Une ménagerie à trois: Cobra, Colobri y Cocuyo*”, en Severo Sarduy. *Obra completa, II.* (eds.) Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg. Colección Archivos: 1605-1618.
- Lezama Lima, José (1993): *La expresión americana.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Radnóti, Sándor. (1989): “Benjamin’s Dialectic of Art and Society” en *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History.* (ed.) Gary Smith. Chicago: The University of Chicago Press: 126-157.
- Rushdie, Salman. (1992): *Imaginary Homelands.* Londres: Penguin.
- Said, Edward. (1978): *Orientalism.* Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Sarduy, Severo. (1987): *Ensayos generales sobre el barroco.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo. (1999): *Obra completa, II.* (eds.) Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg. Colección Archivos.
- Walcott, Derek. (1998): “The Muse of History”, *What The Twilight Says.* Londres: Faber and Faber: 36-64.