

“Como un titiritero incompetente”: La ficción de Salman Rushdie

Isabel Santaolalla Ramón
Colegio Universitario de Huesca

En un principio, esta comunicación iba a recibir el título de “El hechizo de la sábana agujereada”. Al igual que el título definitivo, la frase proviene de *Midnight's Children*, obra del escritor contemporáneo indo-inglés Salman Rushdie. El primer capítulo de *Midnight's Children*, titulado precisamente “The Perforated Sheet”, narra cómo el doctor Aadam Aziz (abuelo del narrador-héroe Saleem Sinai) ha de someterse a un extraño ritual para poder examinar a una paciente, la hija del terrateniente Ghani:

‘Doctor Sahib, my daughter is a decent girl, it goes without saying. She does not flaunt her body under the noses of strange men. You will understand that you cannot be permitted to see her, no, not in any circumstances; accordingly I have required her to be positioned behind that sheet. She stands there, like a good girl.’

A frantic note had crept into Doctor Aziz’s voice. ‘Ghani Sahib, tell me how I am to examine her without looking at her?’ Ghani smiled. ‘You will kindly specify which portion of my daughter it is necessary to inspect. I will then issue her with my instructions to place the required segment against that hole which you see there. And so, in this fashion the thing may be achieved.’ (23).

Durante los tres años siguientes, la hija del terrateniente Ghani contrae un sinnúmero de enfermedades diferentes, y en cada ocasión, el doctor examina a través de la sábana mutilada un círculo de siete pulgadas que le descubre una nueva parte de su cuerpo:

So gradually Doctor Aziz came to have a picture of Naseem in his mind, a badly-fitting collage of her severally-inspected parts. This phantasm of a partitioned woman began to haunt him, and not only in his dreams.(25)

El Doctor Aziz se casa con Naseem, pero el hechizo de la sábana agujereada prosigue en la familia, ya que años después Amina, la hija del doctor, convencida de que una mujer debe amor y lealtad plenos a su marido, se impone la tarea de enamorarse de él y, dado que se siente incapaz de hacerlo de una manera global, recurre a un truco de su invención:

To do this she divided him, mentally, into every single one of his component parts,

physical as well as behavioural, compartmentalizing him into lips and verbal tics and prejudices and likes ... in short, she fell under the spell of the perforated sheet of her own parents, because she resolved to fall in love with her husband bit by bit.

Each day she selected one fragment of Ahmed Sinai, and concentrated her entire being upon it until it became wholly familiar, until she felt fondness rising up within her and becoming affection and, finally, love. (68)

La imagen de la sábana perforada, con la realidad compartimentada que ésta proporciona, puede servirnos muy bien como introducción al tema que nos ocupa, ya que uno de los conceptos más frecuentemente adscritos al modernismo ha sido el de FRAGMENTACION.

Como es sabido, convencionalmente se denomina modernismo a aquel movimiento que surge a fines del siglo XIX, comienzos del XX, cuando se gesta un profundo cambio en la sensibilidad y en los valores de la época, a la vez que una explosión de creatividad en las artes.

El origen de este profundo cambio es múltiple y se ha de buscar en los años precedentes, en la segunda mitad del siglo XIX. No es mi propósito analizar las fuentes de las que se nutre esta nueva sensibilidad, puesto que son múltiples y bien conocidas. Recordemos simplemente que ya se pueden rastrear en los **poetas simbolistas franceses** (Baudelaire, Mallarmé y su “No pintes el objeto sino el efecto que produce”), a quienes pronto se unieron los **pintores impresionistas**, con una innovadora preocupación por las reacciones subjetivas hacia los objetos más que por los objetos mismos. Recordemos también los nuevos desarrollos de **la filosofía** con Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, y William James (quienes, rechazando las teorías dominantes que dividían la mente en compartimentos separados o “facultades”, definían la experiencia como un flujo continuo de sensaciones, lo que llevaría a William James a acuñar la expresión “the stream of consciousness”); los nuevos descubrimientos en **física** (entre los que destacarán posteriormente, desde luego, los de Albert Einstein y su demostración de que el espacio y el tiempo no pueden considerarse como entidades distintas y separables, sino que deben ser colocadas en un continuum; y la nueva relatividad, según la cual todo depende de la posición y el movimiento del observador y del objeto observado); las nuevas **teorías psicológicas y psicoanalíticas** (Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, quienes sacan a la luz y conceden un nuevo valor a la parte irracional y escondida de la mente humana); los estudios y descubrimientos en **antropología** y en la **historia de las religiones** (Sir James Frazer, etc.), y finalmente, el campo de **las artes**, que en las dos primeras décadas del siglo XX registra una profusión de manifestaciones: el post-impresionismo, cubismo, imagismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etc. Todos ellos con características distintivas, pero compartiendo un rechazo hacia las formas expresivas tradicionales, junto con la búsqueda de técnicas novedosas más acordes con la nueva forma de experimentar el mundo circundante.

Para muchos, toda esta serie de nuevas teorías y manifestaciones supondrá una amenaza al modo en que el mundo era concebido hasta el momento. La cultura victoriana sostenía la creencia en un universo predecible y equilibrado, gobernado por un Dios benévolo y regido por leyes naturales inmutables. Por consiguiente, el hombre podía percibir una serie de verdades acerca del mundo en el que se encontraba, disfrutando de una sensación de estabilidad y certeza frente al mismo.

Así pues, la ficción y el arte habían derivado sus formas de esa creencia firme

en la existencia de una realidad externa objetiva, susceptible de ser experimentada y compartida por todos. Sin embargo, el nacimiento y desarrollo de las teorías científicas y filosóficas anteriormente mencionadas acarrearán un cambio radical en la actitud del hombre ante esa realidad, que ya no es concebida como algo estable que puede ser aprehendido y comunicado en la manera tradicional. Ahora, el hombre únicamente puede aspirar a una realidad interna y personal que, por su propia naturaleza, actúa como elemento distanciador de lo que le rodea. La ficción modernista responde al sentimiento de que cualquier tentativa de representar la realidad, sólo puede proporcionar perspectivas selectivas e incompletas.

Este último punto ha dado lugar frecuentemente a interpretaciones, cuando menos incompletas, de lo que el modernismo supone. Se ha reconocido únicamente su énfasis en la fragmentación, en la ruptura y desintegración de los modelos y sistemas heredados del mundo victoriano. Ciertamente esta ruptura tiene lugar, pero constituye sólo un aspecto del modernismo, ya que a esta fragmentación sucede un proceso de re-estructuración, un ensamblaje de partes que hasta el momento habían sido consideradas irreconciliables, resultando de esta forma conjuntos innovadores y creativos. Por primera vez se aceptará la realidad en toda su extensión, dando cabida e igual valor a parcelas de experiencia que la moral victoriana consideraba indignas (debido a la polarización extrema a la que sometía el universo y, dentro de él, al hombre, que se consideraba compuesto de una parte humana/civilizada y otra que se había de reprimir al máximo, la animal/salvaje). Ahora la postura vital debe ser diferente, tal como dice Virginia Woolf en 1924:

“Tolerad lo espasmódico, lo obscuro, lo fragmentario, el fracaso”.

Por esta razón, autores como Bradbury y McFarlane y Singal califican al modernismo de “**modo integrador**”, y afirman que su resultado final no es la DESintegración sino la SUPERintegración.

De hecho, no hay que olvidar que el modernismo cree firmemente en el arte como sistema capaz de crear estética y por tanto de dotar de un cierto significado a la realidad. Una realidad que superficialmente se manifiesta como confusa y anárquica pero que, en última instancia, tiene un significado que se revela en momentos “epifánicos”, por adoptar el término de Joyce.

Así pues, tal como hemos dicho, la captación de la realidad en fragmentos (es decir, el hechizo de la sábana agujereada), con la posterior unificación de las piezas, está presente en las manifestaciones artísticas modernistas. Y no solamente en la literatura, sino en todas ellas en general. Tomemos, por ejemplo, el **cubismo**. Rechazando las técnicas tradicionales, Picasso se propone hacer con las formas lo que Cézanne ya había experimentado con los colores: abrir el objeto y despedazarlo en sus planos cromáticos, para luego reconstituirlo por complicados procedimientos, creando así todo un novedoso lenguaje interpretativo. De este modo, el cubismo (y, para ser más precisos, el cubismo posterior, el sintético) intentará romper los objetos en sus partes componentes para permitir una nueva percepción de los mismos, más completa, con una mayor variedad de perspectivas, mostrando incluso el interior y el exterior de un objeto a la vez, y permitiendo, en última instancia, una reconstrucción más rica del mismo. Esta es igualmente, según David Daiches, la técnica de James Joyce:

“Joyce (...) sought for technical devices which would enable him to represent all possible points of view simultaneously, showing the same persons and events as at once heroic and trivial, splendid and silly, important and unimportant.”

Otra manifestación de esta preocupación integradora en las artes se observa en el nuevo interés por llamar la atención sobre el instrumento o sobre el marco de la obra, más que sobre el objeto que se representa. De esta forma, ocurre que, por ejemplo en pintura, el artista pretende dirigir la atención del espectador hacia la composición, los colores, etc... más que hacia el contenido mismo del cuadro. Si trasladamos esta técnica a la literatura, los colores y la composición se convierten en la lengua, sus recursos lingüísticos y los trucos narrativos. Elementos todos estos que, por haber sido utilizados infinitamente, aunque siempre subordinados a la historia narrada, se han convertido en convenciones y pasan desapercibidos para el lector (como, por ejemplo, la convención del narrador omnisciente, tan típica del realismo y tan lejos de las posibilidades reales de una persona). Ahora, se colocan en un primer plano y se llama la atención del lector sobre ellos. Se intenta demostrar, por tanto, que el arte es artificio. La imitación “mimética” de una realidad exterior no tiene sentido puesto que ésta no es unívoca. Todo puede parecer igualmente real o irreal y los campos se confunden.

“Reality is a question of perspective; the further you get from the past, the more concrete and plausible it seems -but as you approach the present, it inevitably seems more and more incredible. Suppose yourself in a large cinema, sitting at first in the back row, and gradually moving up, row by row, until your nose is almost pressed against the screen. Gradually the stars' faces dissolve into dancing grain; tiny details assume grotesque proportions; the illusion dissolves -or rather, it becomes clear that the illusion itself *is* reality...(...)” (pp.165-6)

Volvamos al campo del arte plástico para poner un ejemplo. En el collage, objetos del mundo “real” (como trozos de metal o de periódico) se incorporan a la obra, yuxtaponiendo así los campos de la creación estética y de la vida cotidiana. Un propósito semejante es el que mueve a intentar hacer desaparecer la división entre actor y espectador en el teatro, etc.

Así pues, una cuestión parece presidir todos estos experimentos: “¿qué es lo real y qué es producto de la creación artística?”. Curiosamente, es ésta una pregunta que parece mantener su vigencia entre los creadores actuales. Un video reciente, “Steps” del autor polaco Zbigniew Rybczynski redundante en esta cuestión y la ilustra de un modo excelente. Veamos siete minutos de este trabajo que, además, nos servirá para aclarar el título de esta ponencia.

Unos técnicos de video pretenden hacer un experimento audiovisual. El experimento consiste en introducir a un grupo de personas reales dentro de los fotogramas de una de las más famosas escenas de la película de Sergei Eisenstein El acorazado Potemkin, la conocida escena de la escalinata.

[PROYECCION DEL VIDEO STEPS ————— 7 MINUTOS]

Lo visible y lo invisible (“These steps are real. They are invisible but they are real”), lo real y lo ficticio (“Don’t panic. It’s not real”) se confunden de un modo alucinante. Sin embargo, la aventura ha aparecido enmarcada por las escenas en el

estudio, de forma que el espectador ha tenido la oportunidad de ver al sujeto que, ayudado por los técnicos del estudio, está llevando a cabo el collage. O, si se prefiere, tomando la metáfora del narrador de *Midnight's Children*, que equipara su libro a una representación de marionetas, al receptor se le permite ver al titiritero que maneja las cuerdas. Lo irónico del caso, según Saleem Sinai, es que el titiritero (él mismo) no parece ser muy diestro en su oficio, tal como admite cuando, aun temiendo la reprimenda de Padma (la mujer que fielmente le escucha y acompaña en sus últimos días, pero que no puede evitar impacientarse ante sus continuas digresiones), empieza a divagar una vez más.

...I must interrupt myself. I wasn't going to today, because Padma has started getting irritated whenever my narration becomes self-conscious, whenever, like an incompetent puppeteer, I reveal the hands holding the strings; but I simply must register a protest. (p.65)

Este es el mundo de la metaficción, que tan presente está en el panorama literario de los últimos veinte o veinticinco años. La metaficción ha sido definida como aquel tipo de ficción que sistemáticamente llama la atención sobre el hecho de que esa escritura es un artificio, de modo que la relación entre la realidad y tal ficción se cuestiona. Para hacerlo, el autor se afana inicialmente en crear una ilusión, un mundo más o menos verosímil dentro de esa ficción; a continuación, evidencia los ardidés y trucos empleados para, en última instancia, demoler su propia creación. Así pues, el lenguaje mismo se convierte en el centro de interés. Sus procesos y mecanismos de funcionamiento se ponen en evidencia. La elaboración de la ficción pretende dejar al descubierto sus estrategias y sus leyes. Y la mejor manera de mostrar el funcionamiento de las convenciones literarias, es decir, de evidenciar su naturaleza provisional, es mostrar qué ocurre cuando éstas funcionan incorrectamente. En este intento, dos factores se erigen en centro de atención para el escritor contemporáneo: el tiempo y la memoria (también el espacio, aunque no tan a menudo).

El **tiempo** es una de las nociones básicas de toda concepción realista y, como tal, el artista siente la necesidad de escapar de la tiranía que ésta ejerce sobre su obra. Sin embargo, esta tarea resulta doblemente ardua para el escritor ya que no puede abstraerse a la inevitable naturaleza temporal de la literatura. La única táctica a su alcance consiste en el quebrantamiento cronológico de la historia, la ruptura de la linealidad temporal narrativa, con el consiguiente peligro de pérdida de la inteligibilidad que esto supone. El resultado es, desde luego, un ataque frontal a ese concepto de realidad ordenada y estructurada:

'It was only a matter of time', my father said, with every appearance of pleasure; but time has been an unsteady affair, in my experience, not a thing to be relied upon. It could even be partitioned: the clocks in Pakistan would run half an hour ahead of their Indian counterparts... (...) And S.P. Butt said, 'If they can change the time just like that, what's real any more? I ask you? What's true?' (79)

El segundo factor, la **memoria**, está obviamente vinculado a una realidad pasada. Esta es el objeto de aquella, pero, si la realidad no existe como algo inequívoco, tampoco la evocación que de ella se lleve a cabo será fiable.

'I told you the truth', I say yet again, 'Memory's truth, because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else's version more than his own. (211)

Hemos partido de los postulados modernistas de principios de siglo para situarnos, casi sin advertirlo, en las últimas décadas y en la más reciente actualidad, rozando, sin llegar a definir, lo que se ha dado en llamar "post-modernismo". Sería por mi parte muy atrevido e ingenuo el pretender ofrecer una definición válida de lo que tal término significa, dado lo controvertido y apasionado del debate que el mismo suscita en la actualidad. Baste indicar que, tal como el propio nombre sugiere, el postmodernismo es una secuela del modernismo, evidentemente, pero también es un intento de llevar más lejos la experimentación iniciada por éste. De hecho, un mayor sentimiento de inestabilidad e incertidumbre impregna sus manifestaciones ya que, en última instancia, la creencia en el poder unificador del arte parece haberse perdido o, cuando menos, parece revelarse como imperfecto. Aquel hechizo que permitía una recomposición de los fragmentos parece haber perdido su poder, el narrador ha extraviado la varita que proporcionaba la clave unificadora y se siente indefenso ante

(...) the ghostly essence of that perforated sheet, which doomed my mother to learn to love a man in segments, and which condemned me to see my own life -its meanings, its structures- in fragments also; so that by the time I understood it, it was far too late. (107).

Por tanto, estamos cerca del modernismo, sin embargo se ha recorrido un largo camino. Recordemos, en Gran Bretaña, a escritores como Samuel Beckett (con narradores que encuentran su propia narración aburrida o repugnante, que se sorprenden de lo que ellos mismos dicen, que se contradicen, etc.), a John Fowles, etc. Añadamos a estos el ímpetu proporcionado a la experimentación por el "nouveau roman" francés de los años 50 (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, etc.), el realismo mágico latinoamericano (Gabriel García Márquez, por ejemplo, alcanza sus efectos sorprendentes por medio de los cambios de contexto o marco, frecuentemente de realidad a fantasía y viceversa). El panorama resulta sugerente, sin duda, ya que asimismo engloba a autores como Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Günter Grass, Vladimir Nabokov, John Barth, Donald Barthelme, etc. En resumen, nombres todos ellos que dan paternidad a gran parte de la producción literaria más rica y consistente de los últimos tiempos.

Pero queda un autor fundamental por mencionar, y no precisamente el último cronológicamente, sino muy al contrario, uno extraordinariamente precoz: Laurence Sterne, quien, ya en el siglo XVIII publicó *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), donde aparecen ya la mayoría de las rupturas y experimentos de que se vanagloria el postmodernismo. Sirva como ilustración de su temprana audacia aquel punto (el principio del Capítulo 20, Libro I) en el que el narrador interrumpe su historia para reprender a una lectora que no está prestando atención, instándola a que vuelva a releer el episodio más cuidadosamente.

"__How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, *That my mother was not a Papist.*__Papist! You told me no such thing, Sir. Madam, I

beg leave to repeat it over again. (...) I do insist upon it, that you immediately turn back, that is, as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again.

I have imposed this penance upon the lady, neither out of wantonness nor cruelty, but from the best of motives; and therefore shall make her no apology for it when she returns back.

Si bien los novelistas franceses de los años 60, como los ingleses de los 70, parecieron sentirse aturridos bajo el efecto de haber descubierto que la novela es algo que **se fabrica**, que se inventa, pasados unos años, esa noción de fabricación, ya en su aspecto positivo, se acepta y asume. Esta es, probablemente, la razón de que la producción literaria de los años 60 e incluso 70 muestre una vertiente paranoica que, sin embargo, se desdibuja en la ficción posterior. Así pues, la ficción depende de la invención. Es evidente, y lo importante radica en lo que viene después. Desde el momento en que se acepta, el hecho mismo se convierte en motivo de celebración, de divertimento, y cualquier problemática se acepta con humor y desenfado.

Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date. But I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been; in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time. Does one error invalidate the whole fabric? Am I so far gone, in my desperate need for meaning, that I'm prepared to distort everything -to re-write the whole history of my times purely in order to place myself in a central role? Today, in my confusion, I can't judge. I'll have to leave it to others. (166)

Desde luego, esos "others" somos nosotros, cada lector que, al igual que el narrador, es consciente de la débil estructura sobre la que se asienta toda narración. A pesar de ello, o mejor aún, precisamente por ello, acepta y entra en el juego que el narrador le propone, disfrutando del intercambio de guiños con éste y, ¿por qué no?, con la realidad misma.

RUSHDIE, Salman: *Midnight's Children*. London: Johnathan Cape Ltd., (1981)1982. Desde este momento en adelante, todos los números de página bajo las citas corresponderán a esta edición.

Para una recopilación de los textos más significativos escritos por los protagonistas de la época (filósofos, artistas plásticos, novelistas, poetas, críticos, antropólogos, psicoanalistas, etc. ver ELLMANN, Richard & FEIDELSON, Charles Jr.: *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford University Press, (1965)

WOOLF, Virginia: "Mr.Bennett and Mrs.Brown" (1924), rpt. in *Collected Essays*. London: Hogarth Press, (1966), I.

BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James (Eds.): *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., (1976)1987.

SINGAL, Daniel Joseph: "Towards a Definition of American Modernism" *American Quarterly*. Spring 1987; pp.7-26.

FERRATER, Gabriel: "Pablo Picasso" *Los Cuadernos de La Gaya Ciencia*. nº18; Barcelona; Octubre 1975; pp.89-132.

DAICHES, David: *The Novel and the Modern World*. Chicago & London: The University of Chicago Press, (1960)1984; pp.5-6.

WAUGH, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen, (1984)1985

STERNE, Laurence (1759-67): *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., (1967)1984

CARTANO, Tony: "Granta: una experiencia" *Los Cuadernos del Norte*. Año VIII, nº42; Mayo-Junio 1987; pp.2-7