

EL LENGUAJE DE LAS NOVELAS INDOSTANAS DE SALMAN RUSHDIE

Juan Ignacio Oliva
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

Salman Rushdie's famous hits, *Midnight's Children* (1981) and *Shame* (1983), form part of a literature of richness in language and technical innovation that regenerated the English literature of the eighties. A study of the technique, vocabulary and literary figures, the importance of colours, numbers, and sensations, of parody and metaphor is made in this paper, to highlight the fireworks of a language of magic realism and political fancy and satire.

Midnight's Children (1981) y *Shame* (1983) constituyen un mosaico de la historia postcolonial de la península indostánica, recreado por Rushdie a partir de la Independencia de la India y Pakistán, que se separan del imperio británico en 1947, tras un estado de luchas intestinas y ahogo de las principales arterias económicas del país. De sobra es de sobra conocida la forma singular en la que esta zona de Asia luchó por su independencia: a través de la formación de un Congreso Nacional Indio y de un movimiento de no-cooperación, cuyo líder carismático fue Gandhi, que minó progresivamente las estructuras imperialistas heredadas del siglo XIX. Sin embargo, esta estructura de naciones separadas por la religión, más que por el reparto equitativo del territorio, ha provocado, y todavía lo sigue haciendo, la inestabilidad política en la región y el progresivo empobrecimiento de sus habitantes. Las novelas indostanas de Rushdie forman, por tanto, un fresco irónico, mágico-político de las situaciones postcoloniales vividas por indios y musulmanes, y su lenguaje adquiere un dominio casi magistral de las paradojas observadas en las historias recurrentes.

Las peculiaridades estilísticas de Salman Rushdie y su concepto novelístico de entramado simbólico-maravilloso y crítica política; la parodia del melodrama de todo tipo y de lenguajes artísticos muy diferentes englobados en una estructura redonda, donde todo elemento forma un sistema de características saussureanas (interdependencia y valor relativo); el, en fin, compromiso social entendido como aliado de la

preocupación formal y la innovación, dotan a la novelística rushdiana de una modernidad estilística, fruto de su concepción inclusiva de los elementos literarios. Los rasgos más destacables de su modernidad, en lo que a técnica se refiere, son, entre otros, los cambios abruptos de tono en el transcurso; la arbitrariedad irregular del *tempo* narrativo; el desdoblamiento de los planos novelados, que destruye, con el comentario del autor, la posibilidad de una alegoría clásica; la manipulación de los personajes por el autor, muchos de los cuales pierden su autonomía para convertirse en meros símbolos de ideas; y la aparición de técnicas especiales cuya principal finalidad es la de establecer recapitulaciones en la narración.

Además de todo esto, encontramos en Rushdie unas características parecidas al estilo narrativo de *Tristram Shandy*, verdadero anticipo de las innovaciones de la novela del siglo veinte y piedra de toque de la literatura inglesa. Sterne y su novela presentan una complejidad estructural y un humor con dosis de sátira y parodia que se burlan de la concepción clásica de una obra literaria; Rushdie retoma de *Tristram Shandy* sus relaciones autor-lector, dirigiéndose a éste como un comentarista ingenioso e irónico, y manipulando su visión de la historia para “abrirle los ojos” sobre lo que está ocurriendo verdaderamente. Como Tristram, Saleem Sinai en *Midnight's Children* empieza su historia antes de haber nacido, porque, y debido a su peculiar concepción de la herencia, todo está encadenado, y hasta los hechos más insignificantes (la rotura del dedo gordo del pie de su padre, o el golpe en la nariz de su abuelo) guardan una relación primordial con el desencadenamiento de los hechos posteriores; como Tristram también, los actos de Saleem y los hijos de la medianoche estarán guiados por un determinismo fatal que los lleva al anonimato, a su condición de anti-héroes insignificantes en el devenir de los hechos históricos; a pesar de la ligazón que sujeta a nuestro protagonista con la historia, ésta es la que manda, la que lo maneja como si de una marioneta se tratara. Estructuralmente hablando, *Midnight's Children* es también una pseudo-autobiografía narrada por su autor, como lo es *Tristram Shandy*, a su vez; el papel, entonces, de la digresión y el aparte adquieren una importancia primordial.

La última similitud entre ambas novelas se refiere a su peculiar criterio de inclusión ontológica, que se reafirma en el amplio volumen de páginas que las dos presentan. Tanto Rushdie como Sterne incluyen en sus novelas digresiones históricas, sociales, científicas, curiosidades, relatos secundarios,... que forman una dimensión total de conocimientos más propia del diecinueve que de nuestro siglo. Y es que, como en todos sus aspectos, Rushdie presenta también otras características de clasicismo estructural que andan al unísono con la innovación formal. Entre ellas podríamos destacar la estructura propia de la saga familiar, la relativa cronología, la técnica del autor omnisciente, la insistencia y afán de Saleem-narrador por la objetividad y veracidad de su historia fantástica, para así lograr la “suspension of disbelief”, propia de las primeras novelas realistas inglesas.

Claro está que esto lo hace por motivos puramente paródicos y por una especial razón, fundamental en la unión de la historia y el cuento: si la narración fantástica fuera ficticia, entonces la narración paralela real, que se critica, también lo sería, y las conexiones establecidas entre ellas, que forman el nexo estructural de la novela, serían destruidas.

‘I told you the truth,’ I say yet again, ‘Memory’s a truth, because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glo-

rifies, 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.¹

Implícita en esta declaración está la crítica, *leitmotif* de *Midnight's Children*, a la manipulación histórica y la eliminación de datos, personas y pruebas: a la reconstrucción de la historia ya aludida en *1984*, de Orwell.

No hay en la novelística rushdiana espacio para la profundidad psicológica de los personajes o el flujo de la conciencia; siendo su ámbito de acción la novela social, el comentario de Rushdie se coloca en el plano narrativo de lo épico-humorístico, y sus preocupaciones van más a lo humano (ese monstruo policéfalo que simboliza la sociedad) y a lo colectivo, que a lo estrictamente individual e interior. –Lamentablemente, esta técnica peculiar no ha sido entendida por sus detractores y le ha llevado a las circunstancias por todos conocidas tras la publicación de *The Satanic Verses*, condicionando toda su producción posterior y, lo que es más grave, su vida misma. De este modo, *Haroun and the Sea of Stories*, su última novela hasta el momento, se diluye en un terreno atemporal, infantil, y maravilloso, al estilo de *La historia interminable* de Michael Ende, y paradójicamente retorna a sus orígenes y a su primera novela, *Grimus*. La sátira política en esa dimensión mágica conlleva una simbología peculiar y el establecimiento de *leitmotifs* y rasgos simples en personajes, acción y referentes, de forma que es el esbozo la técnica que predomina y, con ello, la superficialidad en la descripción de los personajes, suplida, en gran medida, por el elevado número de ellos en cada novela.

La técnica del *collage*, entendida como imitación de estilos y oposiciones de todo tipo, forma un todo complejo asimilado a través de una cualidad mimética intrínseca en Rushdie; fruto, quizás, de su condición de triple exiliado (de Pakistán, de La India y del mundo social, tras su condena) y conocedor, por tanto, de las civilizaciones orientales y occidentales, y de su inmensa cultura literaria que se muestra en las citas y referencias de todo tipo que aparecen en sus novelas. Algunas muestras de esto las encontramos en oposiciones de todo tipo: “bien y mal” maniqueas (*shame* y *shamelessness*, hielo y fuego, *yellow* y *blue*), realidad y ficción, patria y exilio, historia y cuento, gravedad y desenfado, disparate y lógica...; parodias, humor, lectura reducida y lectura amplia de la novela, modernismo y clasicismo de su técnica,... Todas estas características hacen de Rushdie un autor sumamente original y, en el amplio sentido de la palabra, modernista e innovador.

No vamos a tratar aquí de la metáfora político-social que caracteriza a ambas novelas, sino que es nuestro propósito estudiar el lenguaje utilizado en este corpus y analizar las interrelaciones y florituras estilísticas que hacen de Rushdie un escritor único en su género en la novelística británica. Tras la publicación de *Grimus* en la década de los setenta, que se aleja de este tipo de novelas y se adentra en un territorio cercano a la ciencia-ficción y a la irrealidad, en *Midnight's Children* y en *Shame* se dan elementos lingüísticos y estilísticos peculiares: la metáfora del cuento de hadas dota al lenguaje de una riqueza mágica, y la civilización oriental proporciona el uso de palabras en Urdu (segundo idioma nativo del autor) dentro del inglés, y un universo de filosofía y misterio que incide en la expresión. Si en *Grimus* predominaba el juego de palabras y el humor sobre otras características, debido a su extraña naturaleza imaginaria, en estas dos novelas también van a ser éstos de gran importancia, pero el enriquecimiento del lenguaje y del contenido hará que las

figuras literarias ensanchen su espectro, tanto en cantidad como en calidad, en una nueva dimensión. El lenguaje de *Grimus* es más abstracto y convencional; el de las novelas indostanas va a ser mucho más humano y pulido, como corresponde a las historias políticas y familiares que se narran.

1. CAPÍTULOS, TÍTULOS, APARTES, DISGRESIONES

La estructuración de los capítulos en *Midnight's Children* y en *Shame* es mucho más redonda que la de *Grimus*, y, también, mucho más compleja. Cada capítulo, siguiendo la explicación que Rushdie da en *Midnight's Children*, es un tarro de encurtidos con unidad y fuerza en sí mismo como para constituirse en entidad con una cierta autonomía con respecto a los demás. En esta novela cada capítulo correspondía a un año de la vida de su autor, en un afán de explicitar mejor la unidad, jugando, una vez más, con la forma. En *Shame*, los capítulos seguirán teniendo esa fuerza por sí mismos, y sus principios y finales constituyen asimismo preludeos, antítipos y recapitulaciones de lo ocurrido. Con respecto a la supradivisión en partes, ésta sigue la misma estructuración capitular, pero con mayor fuerza, al incluir más asuntos, en la línea narrativa; sus antítipos son mayores, y en el capítulo último de cada parte la recapitulación es mucho más conclusiva.

Ejemplos de esto se pueden encontrar en las páginas 111-2, final de la segunda parte de *Shame*; o en la 171-3, final de la tercera, o en la pequeña coda de la cuarta parte, que sirve de antítipo misterioso a la última parte del libro.

And Sufiya Zinobia? She did not attack the empty palace. She was not caught, nor killed, nor seen again in that part of the country. It was as if her hunger had been satisfied; or as though she had never been more than a rumour, a chimaera, the collective fantasy of a stifled people, a dream born of their rage; or even as if, sensing a change in the order of the world, she had retreated, and was prepared to wait a little longer, in that fifteenth century, for her time.²

En los capítulos de *Midnight's Children*, el uso de la historia paralela del escritor-Saleem contribuye, además, a dar sensación de principio y final en cada uno, como si de un prólogo se tratara, donde explica su propia situación en ese momento, y anticipa o atrasa el tiempo para producir el efecto rushdiano de la cohesión. Este “prólogo” no se encuentra en todos, y el paso de un plano a otro de la narración puede encontrarse a manera de epílogo en varios de ellos.

En cuanto a la relevancia de los títulos, de la que hablamos antes, algunos buenos ejemplos se encuentran en el capítulo de *Shame*, titulado “the Woman in the Veil”, donde, tomado el concepto “velo” de forma literal o metafórica, vemos cómo se asocia indistintamente al velo real que cubre a Sufiya Zinobia cuando sale por la noche a cometer sus asesinatos: “the woman in the veil: a horror story.”³; al “velo”, en sentido figurado, de locura que nubla la mente de su madre, Bilquis; al encierro de ésta por su marido, debido a la susodicha enfermedad mental: “...he persuaded himself that, by veiling her in walls and shuttered windows, he could save his family from the malign legacy of her blood...,”⁴ al velo real que llevará Bilquis, posteriormente, y, ya en otros capítulos, a su costumbre de tejer velos, sin razón aparente y

que serán fundamentales para la huida de Raza de su palacio al ser derrocado, vestido con los velos de su mujer⁵. Y aún más:

soon everybody got used to it, and to that *veil of her solipsism* (because by now she was scarcely capable of speaking except in metaphors), because everyone had their own problems. Bilquis Hyder became, in those years, almost invisible, a shadow hunting the corridors for something it had lost, (...) *a rumour in a veil*.⁶

La enorme capacidad de relación con la palabra “velo” es magnífica: va desde lo literal a lo metafórico, pasando por la asociación de ideas y lo poético.

Otro ejemplo lo encontramos en el capítulo de *Midnight's Children* titulado “Drainage and the Desert.” La asociación aquí se refiere tanto al vaciado que supone la operación nasal del protagonista, y por lo tanto, la entrada al “desierto de mis últimos años;”⁷ como al “vaciado” de la moral pública del país, en esa doble metáfora Saleem/Historia, al acabar la “enfermedad del optimismo;” a la aparición de una grieta en la presa hidroeléctrica de Bhakra Nangal, y el consiguiente vaciado de las aguas a través de su fisura; al “desierto” que supone la pérdida de sus poderes y el silencio interior, al no poder conectar con los “hijos de la medianoche”:

Silence outside me. A dark room (blinds down). Can't see anything (nothing there to see). Silence inside me. A connection broken (for ever). Can't hear anything (nothing there to hear). *Silence, like a desert*. And a clear, free nose (nasal passages full of air). Air, like a vandal invading my private places. Drained. I have been drained. The parahamsa, grounded. (For good.)⁸

Y, por último, incluso al nombre de Saleem: Sinai, como el desierto.

Sinai, (...) it is the name of the desert –of barrenness, infertility, dust: the name of the end.⁹

El *aparte*, normalmente, cumple su función de anticipar, por medio de comentarios chispeantes, ingeniosos, los sucesos que ocurrirán en el relato, o de dar vuelta al pasado, para así enlazar los distintos elementos de la novela. Otras veces éste se refiere al cambio de plano entre el del narrador, o autor (tanto en *Midnight's Children*, como en *Shame*) y el ficticio del relato, haciendo así, entonces, una referencia al mundo de la realidad, y rompiendo el plano narrativo.

La *digresión*, más larga, tiene también el mismo cometido, como prólogo o epílogo en el plano primero, o como referencia a la Inglaterra del exiliado en *Shame*.

2. ANTICIPOS Y REFERENCIAS CRUZADAS

Al establecer Rushdie en su estilo un sistema programático de *leitmotifs* y temas que se repiten para dar cohesión a su complejidad narrativa, el sistema fundamental utilizado para lograrlo debe ser la anticipación de los hechos y las recurrencias de las

imágenes, produciendo con ello referencias cruzadas entre las partes, como una enramada zigzagüeante que refuerza la capacidad simbólica de los temas.

Son los anticipos y las referencias cruzadas los principales elementos que dan esa “circularidad” tan propia de las novelas, puesto que hasta los elementos más insignificantes o secundarios pueden tomar después gran importancia para el desarrollo de algún hecho. La “suspension of disbelief” está, así, asegurada.

Ejemplos de esta característica estructural fundamental en las novelas rushdianas son:

1) Repetición de frases o preguntas retóricas:

a) ...it began to be bruited about the bazaars of Q. that one of the three nose-in-air girls had been put, on that wild night, into the family way. / *O shame, poppy-shame!*

(.../...)

She wore a noose around her neck, and he shouted out, ‘you should have stayed dead,’ making all the guests stare at him. They were dressed in rags because of the dangers of going well-dressed into the turbulence of the streets and they were chanting in unison, ‘*shame, shame, poppy-shame*, all the girls, know your name. Then he was running again,...’¹⁰

b) ‘went too far,’ the ayah says. ‘My Isky, such a naughty boy. Always always he got his cousin’s goat. Went too far. The little hooligan.’ / Wherever she looks are peering faces; wherever she listens, voices. She is watched as, blushing with the humiliation of it, she calls Iskander to give him the news. (It has taken her five days to build up her courage.) Iskander Harappa says just three words. / ‘*Life is long.*’

(.../...)

(They) discovered segments of Sindbad Mengal’s white shirt and duck pants concealed within them, as well as black Oxford shoes. The knife-sliced garments still contained the appropriate pieces of the cinema manager’s body. (The genitals had been severed and inserted to the rectum.) The head was never found, nor was the murderer brought to justice. / ‘*Life is not always long.*’

(.../...)

But we have heard him mumble: ‘*Babar, life is long.*’ –O, I’m not fooled by that. You conceive of a revenge plot?

(.../...)

‘Tell them about the *Newsweek* article.’ Haroun Harappa, offered the golden opportunity of running down his father on their home turf, took the job at once. ‘Well, Abba,’ he thought happily, ‘life is long.’

(.../...)

(Iskander Harappa en la cárcel.) A man will wait a *lifetime for revenge*. The killing of Iskander Harappa avenges the still-born child. / *Yes: I am being unmade.*¹¹

2) Referencias cruzadas:

a) ...but their real names were never used, like the best household china, which was locked away after the night of their joint tragedy in a cupboard whose location was eventually forgotten, so that the great thousand-piece service from

the Gardner potteries in Tsarist Russia became a family myth in whose factuality they almost ceased to believe...

(.../...)

Omar Khayyam lumbered off and returned with the tray, only to be scolded affectionately by a second mother, the withered remnant of Munnee-in-the-middle: 'Hopeless, I swear. What pot are you bringing boy? Go to the almirah and fetch out the best.' He followed her pointing finger to a large teak cupboard in which he discovered, to his great amazement, the long-lost thousand-piece china service from the Gardner works in Tsarist Russia, those miracles of the crockery-maker's art which had faded into mere legends as long ago as his childhood.¹²

b) ...and fainted, though both his feet had been on solid ground.' We have already been told something of what transpired at the frontier: *how a cloud descended*, and Omar Khayyam, mistaking it for *his childhood nightmare of the void at the end of the earth*, passed out. It is possible that this fainting fit gave him the idea for what he did later that day.

(.../...)

And then the explosion comes, a shock wave that demolishes the house, and after it the fireball of her burning, rolling outwards to the horizon like the sea, and last of all the cloud, which rises and spreads and hangs over the nothingness of the scene, until I can no longer see what is no longer there; *the silent cloud, in the shape of a giant, grey and headless man, a figure of dreams, a phantom with one arm lifted in a gesture of farewell*.¹³

c) But not before Zeenat Kabuli had pulled out from the back of her shop a gunny sack filled with old rotting shoes and sandals and slippers of no conceivable value to anyone, annihilated footwear that had been awaiting just such an occasion, and which was not strung together to form the worst of all insults, that is, *a necklace of shoes*. 'The shoe garland,' the widow Balloch swore to Zeenat Kabuli, 'just see if I don't hang it on that child's neck, personal.'

(.../...)

'*You married into the murderer's family. You licked the shoes of the great*. Behind his eyelids Omar Khayyam saw his mothers placing, around his neck, *the garland of their hatred*. This time there was no mistake; his sweat-drenched beard rubbed against the frayed laces, the tattered leathery tongues, the laughing mouths of the *necklace of discarded shoes*.¹⁴

3) Anticipos:

a) One does not beat genius upon a stone... That one clue, my grandmother's one chance sentence, was my only hope; and, as it turned out, she wasn't very far wrong. (The accident is almost upon me; and the children of midnight are waiting.)¹⁵

b) Musa, the old bearer, kept his mouth shut, too. He kept himself in the background of our lives, always, except twice... once when he left us; once when he returned to destroy the world by accident.¹⁶

3. EL 'TEMPO' NARRATIVO Y LOS CAMBIOS ABRUPTOS DE TONO

Contrapuesto con el tiempo cronológico de las sagas y la linealidad de la historia narrada en cada novela, nos encontramos con un 'tempo' propio que es manejado arbitrariamente por Rushdie. Este corre de forma anárquica y puede ir, por medio de las digresiones, a un pasado lejano o a un futuro destructivo, anunciando un probable final. Como comenta Joaquín Marco, en una introducción crítica a la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, “la fórmula temporal se acelera y se detiene a voluntad del autor. La aparente arbitrariedad con que se manejan los factores temporales se inscribe en la idea general del relato. La omnisciencia del narrador, las profecías y los saltos adelantey atrás en el tiempo pueden relacionarse... con elementos de ficción oral y folklórica.” En este fragmento se observan las peculiaridades estilísticas y técnicas entre los dos novelistas, pues podemos inscribir a Rushdie dentro de la corriente del realismo mágico sin mayor contradicción aparente. Las diferencias estriban en el mundo hindú y la tradición oral del Ramayana y el Mahabbarata, contrapuesta a la ficción hispanoamericana; sin embargo, la peculiar “busca del tiempo perdido” es llevada a cabo en ambos con la audacia del vitalista.¹⁷

Ejemplificando el discurrir arbitrario del tiempo, observamos cómo este se agita y pasa por el embudo de las dificultades en las cuentas atrás temporales que aparecen en *Midnight's Children* (cf. páginas como la 106, 112-116, 326, 384, y 461-463), tres momentos diferentes que se corresponden con el nacimiento, el descalabramiento que lo deja amnésico, y la muerte. El tiempo también se vuelve rápido y simultáneo en las páginas 18-21, donde se narran tres acciones al mismo tiempo en tres espacios diferentes, interrumpiendo unas y otras por puntos suspensivos, acortando los fragmentos hasta que se acaba el párrafo:

My grandfather does not trouble to explain that a stethoscope is more like a pair of ears than a nose. He is stifling his own irritation, the resentful anger of a cast-off child; and besides, there is a patient waiting. *Time settles down and concentrates on the importance of the moment.*¹⁸

El caso contrario, el alargamiento o la congelación temporal se produce en *Midnight's Children* en el capítulo metafórico titulado “medianoche.” En este, y debido a condicionamientos psicológicos del narrador –la tortura y la masacre de los ilusionistas en La India, bajo el gobierno de Indira Gandhi; el estado de Emergencia– el tiempo parece detenerse en una medianoche eterna, símbolo del momento catastrófico por el que está pasando el país.

Un último ejemplo sobre la arbitrariedad del tiempo la da Rushdie, en esta misma novela, cuando hace una digresión sobre las proporciones de éste. La sensación que produce es la de “eternidad temporal”:

Think of this: history, in my version, entered a new phase on August 15th, 1947 –but in another version, than inescapable date is no more than one fleeting instant in the Age of Darkness, Kali-Yuga, in which the cow of morality has been reduced to standing, teeteringly, on a single leg! Kali-Yuga– the losing throw in our national dice-game; the worst of everything; the age when property gives a man rank, when wealth is equated with virtue, when passion becomes the sole

bond between men and women, when falsehood brings success (is it any wonder, in such a time, that I too have been confused about good and evil?) ... began on Friday, February 18th, 3102 B.C.; and will last a mere 432,000 years! Already feeling somewhat dwarfed, I should add nevertheless that the Age of Darkness is only the fourth phase of the present Maha-Yuga cycle which is, in total, ten times as long; and when you consider that it takes a thousand Maha-Yugas to make just one Day of Brahma, you'll see what I mean about proportion.¹⁹

Además, otra característica del tiempo rushdiano, y que lo une también a García Márquez, es que “el tiempo puede servir para desvirtuar el pasado. En Macondo se niega la represión contra los manifestantes de la huelga bananera. Los historiadores habían falsificado la historia, pero el recuerdo personal de José Arcadio Segundo priva sobre el olvido”²⁰. Aplíquese el cuento al recuerdo de Rushdie-narrador en *Shame*, o a Saleem-casi-Rushdie en *Midnight's Children*, y veremos que la misma situación ocurre con el gobierno hindú de Gandhi, o la pseudo-democracia de Zulfikar Ali Bhutto en Pakistán.

A pesar de la linealidad, normal en la saga rushdiana, hay ejemplos también de cortes del continuo narrativo y de juegos con el tiempo real del relato; esto lo podemos ver en los capítulos nueve y once de *Shame*, que narran el mismo tiempo histórico bajo dos perspectivas diferentes: la de Rani Harappa y su hija, al recibir la noticia de la muerte por ahorcamiento de Iskander, y, por el otro lado, el monólogo de Iskander Harappa en la cárcel, cuando acaban sus sueños de grandeza.

Y una última relación al tiempo global de la narración, que tomamos del mismo estudio introductorio de Joaquín Marco a *Cien años de soledad*: “...podíamos señalar el carácter determinista-naturalista de la novela. Sus personajes no pueden escapar del *fatum* trágico que unas leyes superiores a su propia conducta les imponen. Pese al distanciamiento que implica el carácter goliardesco y el tono poético, la novela esconde en su último signficante la incapacidad del hombre de superar el destino que se traza o que le han trazado.”²¹ ¿No es esto lo mismo que le sucede a Saleem Sinai, maniatado a la historia, pelele en manos de fuerzas superiores a él, que desea con todas sus fuerzas ser un héroe, y acaba siendo uno más, que muere pisoteado por las multitudes “policéfalas” que marchan sin detenerse?

En cuanto a los cambios abruptos de tono, estos abundan en la obra para reforzar la crítica social implícita en ella, y para producir un efecto sarcástico propio del escritor comprometido.

Baste como muestra este ejemplo orientador, donde pasamos, drásticamente, de un estado de ánimo negativo y doloroso a un tono de intrascendencia y frivolidad:

Drained. I have been drained. The parahamsa, grounded. (for good.)
O, spell it out, spell it out: the operation whose ostensible purpose was the draining of my inflamed sinuses and the once-for-all clearing of my nasal passages had the effect of breaking whatever connection had been made in a washing-chest;...²²

4. DIFERENTES PLANOS NOVELADOS: ¿HAY ALEGORÍA?

En las dos novelas de que hablamos hemos observado el desdoblamiento de los planos narrativos. Este hecho es el que produce la ruptura de la fábula alegórica y, con ello, la inexistencia de un mundo completo de símbolos con entidad propia.

If this were a realistic novel about Pakistan, I would not be writing about Bilquis and the wind; I would be talking about my youngest sister. Who is twenty-two, and studying engineering in Karachi; who can't sit on her hair any more, and who (unlike me) is a Pakistani citizen. (...) I have learned Pakistan in slices, the same way as I have learned my growing sister. (...) By now, if I had been writing a book of this nature, it would have done me no good to protest that I was writing universally, not only about Pakistan. The book would have been banned, dumped in the rubbish bin, burned. All that effort for nothing! *Realism can break a writer's heart*. Fortunately, however, *I am only telling a sort of modern fairy tale*, so that's all right; nobody need get upset, or take anything I say too seriously. No drastic action need be taken, either. What a relief!²³

La interpolación, como la de este fragmento –clarificador de la técnica rushdiana y autojustificación previa a un libro como *The Satanic Verses*, pero que no se comprende en un mundo ajeno a los problemas de teoría literaria–, de las historias narradas en ambos planos narrativos se mezcla en estas digresiones y rompe toda posibilidad alegórica para dar paso a una simbología basada en la repetición de *leitmotifs*. Con esto, además, la técnica rushdiana alcanza una diana mejor: a través de la ironía y de decir lo que “no” se quiere decir, se comenta la situación real del país de forma descarnada, caigan los que caigan. A pesar de la afirmación de su visión fragmentada de la realidad pakistaní (véase en *Midnight's Children* la idea recurrente del agujero existencial y la metáfora de la sábana perforada), el Rushdie-historiador-comprometido usa un subterfugio maravilloso: su memoria personal que no cae en la manipulación histórica de los vencedores (recuérdese que es un exiliado), y lanza una diatriba contra la violencia del mundo y la “vergüenza” producida por la humillación. La alegoría, pues, da paso a un producto mucho más realista, más descarnado: la simbología y la metáfora son el medio; nunca el fin en sí mismas.

5. JUEGOS DE PALABRAS

1. The desperation with which Little Mir stammered our the need for a good woman to stabilize his wayward son overcame any initial reluctance Rani might have felt, and she said at once, ‘Good News’ ‘Already?’ Little Mir asked, *mis-understanding her*. ‘You women don’t waste any time!’²⁴

2. ‘Wee Willie Winkie is my name; to sing for supper is my fame!’ Ex-conjurers and peep-show men and singers... even before I was born, the mould was set. Entertainers would orchestrate my life. ‘I hope you are com-for-table!... Or are you come-for-tea? Oh, joke-joke, ladies and ladahs, let me see you laugh now!’²⁵

3. Certainly it was a hallucinatory time in the days leading up to my tenth birthday; but the hallucinations were not in my head. My father, Ahmed Sinai, driven by the traitorous death of Dr. Narlikar and by the increasingly powerful effect of *djinns-and-tonics*, had taken flight into a dream-world of disturbing unreality;...²⁶

6. DIMENSIONES HUMORÍSTICAS

Humor “Negro”:

1. The pounds were beginning to drop off him, and by the time of Harappa’s fall he had become not exactly slim, because he would never be that, but he had shrunk out of all his suits (so it will be seen that his life and Isky’s were still linked, because Isky, too, lost weight... but again, for different reasons. For different reasons.)²⁷

2. ... And sometime in December the three of us, riding on stolen bicycles, arrived at a field from which the city of Dacca could be seen against the horizon; *a field in which grew crops so strange, with so nauseous an aroma*, that we found ourselves incapable of remaining on our bicycles. Dismounting before we fell off, we entered the terrible field. (...)

The whistle echoed around the field, bouncing off fallen helmets, resounding hollowly from the barrels of mud-blocked rifles, sinking without trace into the *fallen boots of the strange, strange crops, whose smell, like the smell of unfairness, was capable of bringing tears to the buddha’s eyes. The crops were dead, having been hit by some unknown blight...*²⁸

La introducción del *humor negro* en la obra es consecuencia de la crítica social, elemento nuevo en la novelística rushdiana, que no se encontraba en su primera obra, *Grimus*. El humor corrosivo, junto con el humor sano y la parodia es doblemente efectivo al producir unos tremendos cambios de matiz y tonos en el transcurso de la narración. El sarcasmo y la amargura, productos de la tortura y la violación de los derechos humanos crean también los mejores momentos de humor negro en ambas novelas.

7. LA PARODIA, TIPOS DE LENGUAJE Y CITAS

1) parodia del humor “blanco” de Sterne, en *Tristram Shandy*

‘A lump in the right chest. *Is it worrying, Doctor? Look. Look well.*’ And there, framed in the hole, was *a perfectly-formed and lyrically lovely...* ‘I must touch it,’ Asiz said, fighting with his voice. Ghani slapped him on the back. ‘Touch, touch’ he cried, ‘the hands of the healer! The curing touch, eh, Doctor?’ And asiz reached out a hand... ‘Forgive me for asking; but is it the lady’s *time of the month?*’... *Little secret smiles* appearing on the faces of the lady wrestlers. Ghani, nodding affably: ‘Yes. Don’t be so embarrassed, old chap. We are family and doctor now.’ And Asiz, ‘Then don’t worry. The lumps will go when the time ends’...²⁹

2) parodia de la descripción picaresca, realista (como las del siglo de Oro español)

I was not a beautiful baby. Baby-snaps reveal that *my large moonface was too large*; too perfectly round. Something *lacking in the region of the chin.*

Fair skin curved across my features –but birth-marks disfigured it; dark stains spread down my western hairline, a dark patch coloured my eastern ear. And my temples: too prominent: bulbous Byzantine domes. (...) Amina Sinai, immensurably relieved by my single head, gazed upon it with redoubled maternal fondness, seeing it through a beautifying mist, ignoring the ice-like eccentricity of my sky-blue eyes, *the temples like stunted horses, even the rampant cucumber of the nose*. Baby Saleem's nose: it was monstrous; and it ran.³⁰

3) parodia de los cuentos de *Las mil y una noches* (estilo florido de lenguaje)

Contrapuesto al anterior, vemos ahora un lenguaje rico en imágenes y ensoñaciones, como el de los cuentos de hadas, que es propio de estas dos novelas.

Descripción de la mujer de Marshal:

Pinkie's body, excitingly on display, in a green sari worn dangerously low upon the hips in the fashion of the women of the East Wing; with *silver-and-diamond earrings in the form of crescent-and-star* hanging brightly from pierced lobes; and bearing upon irresistibly vulnerable shoulders a light shawl whose miraculous work could only have been the product of the fabled embroiderers of Aansu, because *amidst its minuscule arabesques a thousand and one stories had been portrayed in threads of gold...*³¹

4) lenguaje naturalista (tacos y humor escabroso)

Excuse me, but the fellow's a real *motherfucker*. he's got me all worked up.' (...) What do you know about that *bullock's arsehole, madam? Fuck me in the mouth*, but I know. That *pizzle of homosexual pig*. Ask the villagers how his great father locked up his wife and spent every night in the brothel, how a whore disappeared when her fat stomach couldn't be explained by what she ate, and then the next thing Lady Harappa was holding the baby even though everyone knew she hadn't been *screwed* in a decade.³²

El juego de los opuestos es característico de toda la novelística rushdiana. Juntos conviven simultáneamente, el lenguaje preciosista del cuento de hadas y el obsceno o vulgar de los status más bajos de la sociedad. Esta terrible ambigüedad estilística es la que hace tan “picante” y vivido el estilo de Rushdie.

En cuanto a las citas literarias, éstas están continuamente presentes, con referencias a la literatura rusa y Erdman,³³ a los cuentos de Perrault,³⁴ a la metáfora política de Machiavelo y *El príncipe*,³⁵ y, la más importante, al *Corán*, el libro sagrado del Islam, religión de Pakistán y parte de la India, que es criticado con saña en varios de sus aspectos: la guerra “santa” y las prohibiciones de comer cerdo, etc. Esto es un precedente importante de la ligereza con que Rushdie trata temas religiosos musulmanes, que conoce profundamente, y que le llevarán a ser condenado a muerte por blasfemo, tras la publicación de *The Satanic Verses* en 1988. Otras referencias a las mitologías nórdica y clásica también están presentes en las obras.

8. COLORES Y SENSACIONES

Los colores y sensaciones adquieren dimensiones simbólicas en ambas novelas. El azafrán y verde repetido hasta la saciedad, imagen de la euforia de la independencia de La India, de la que forman parte en su bandera;³⁶ el verde-muerte (“verde, que te quiero verde...” lorquiano) de la pesadilla de Saleem, que se repite tres veces en *Midnight's Children*;³⁷ o el rojo rubicundo, llameante, montaraz, destructor, ruboroso, sonrojado... en todos sus matices, símbolo de la vergüenza (“sharam”) y *leitmotif* de *Shame*, aliado con las sensaciones alternas de calor y frío, que producen una alquimia especial de los cuerpos y los sentimientos, consecuencia, también, de la “vergüenza.” Estos elementos de lenguaje se encontraban en embrión en *Grimus*, en las sensaciones de frío y calor y los colores simbólicos (amarillo: vida; azul: muerte.)

1. A cool breeze stirs, as if the entry of the first man has succeeded in dispelling some of the intense treacly heat of the hot season, enabling the ceiling fans to move a little more efficiently through the soupy atmosphere.³⁸

2. A glazing-over of her eyes, which acquired the milky opacity of somnambulism. A pouring-in to her too-sensitive spirit of the great abundance of shame in that tormented tent. A fire beneath the skin, so that she began to flame all over, a golden blaze that dimmed the rouge on her cheeks and the paint on her fingers and toes...³⁹

3. ‘Wind fever’, (...) which had made that shorn head blaze; but on the second night it cooled, she opened her eyes... ..something frightful had begun to happen to the girl’s tiny body. It had started to come out in huge blotchy rashes, red and purple with small hard pimples in the middle; boils were forming between her toes and her back was bubbling up into extraordinary vermilion lumps. (...) Appaling black buboes were forming in her armpits.⁴⁰

La viveza de las descripciones y su realismo, en el tercer caso, sobre todo, impresionan el relato con una fuerza casi magnética. La violencia de “shame” se alía al fuego y al hielo, por medio de los símbolos del color y los sentidos; la calidad artística del conjunto quasi-pictórico se alía al compromiso político y a la “deshonra” mundial.

9. LA NUMEROLOGÍA Y SU IRRACIONALIDAD

Ya en *Grimus* se podía observar el valor cabalístico de los números, su cualidad profética:

When Flapping Eagle arrived at Calf Island his body was thirty-four years, three months and four days old. He had lived a total of seven hundred and seventy-seven years, seven months and seven days. By a swift calculation,

we see that he had stopped ageing *seven hundred and forty-three years, four months and three days ago*. He was a tired man.⁴¹

En *Midnight's Children* y *Shame*, este valor de alejamiento (*detachment*) se amplía por medio del añadido de una cualidad de “crueldad numérica” en las cifras, terriblemente paradójicas, de las víctimas de guerra y en la exactitud desinfectada y desprovista de toda emoción de la estadística. La numerología, pues, adquiere también un carácter simbólico y crítico, críptico y cabalístico: el producto de la deshumanización.

1) simbolismo religioso:

1. *Forty days* passed before the doctor was made aware of the change in his carefree, shame-free world...

(.../...)

...so that everyone had to wear ear-plugs for *forty days*;...⁴²

2. He had been musing in a contented after-dinner fashion about the rumoured escape of an albino panther in the wooded hills of Baagheragali some forty miles away;...⁴³

3. But at night, during his forty-odd winks a dream of Sufiya Zinobia came to him.⁴⁴

2) Estadística cruel:

Futility of statistics: during 1971, ten million refugees fled across the borders of East Pakistan-Bangladesh into India— but *ten million* (like all numbers *larger than one thousand and one*) refuses to be understood. Comparisons do not help: “the biggest migration in the history of the human race” —meaningless.⁴⁵

Rushdie es muy irónico en su estadística. Parece insinuar, y es clave de su novelística, que sólo lo que adquiere dimensiones irreales es lo comprensible. *La humanidad cierra los ojos a sus propias miserias*. No sabe de números ni de solidaridad:

There are four hundred and twenty of us; a mere 0.00007 per cent of the six-hundred-million strong population of India. Statistically insignificant; even if we were considered as a percentage of the arrested thirty (or two hundred and fifty) thousand, we formed a mere 1.4 (or 0.168) per cent!⁴⁶

10. LA COMPARACIÓN Y LA METÁFORA

Parece que Rushdie ha descubierto el método más ingenioso de crítica social: la comparación metafórica. Juntos o por separado, estos recursos literarios imprimen una *concreción a lo abstracto de la descripción de sentimientos* que les da mayor vitalidad. Las comparaciones no llegan hasta la alegoría porque muchas veces son

explicadas por el autor, pero tienen la suficiente autonomía como para transformarse en símbolos y recurrencias a lo largo de estas dos novelas. Su *fórmula de greguería*, humorístico-metafórica en muchos casos, produce también una sensación de pirueta conceptual del lenguaje rushdiano.

1. (Ayah Shahbanou) who absolutely refuses to leave the girl alone with the male doctor –yes, perhaps during those preposterously chaperoned nights, or possibly later, when it is clear that he has *triumphed*, that the *praetorian revolt has been quelled, the mutiny suppressed by pharmaceutical mercenaries*, so that the hideous outcrops of Sufiya Zinobia's affliction fade from her body and the colour returns to her cheeks– somewhere along the line, it happens. Omar Khayyam falls stupidly, and irretrievably, in love.⁴⁷

2. From the beginning, then. The elections which brought Iskander Harappa to power were not (it must be said) as straight-forward as I have made them sound. As how could they be, in that country divided into *two Wings* a thousand miles apart, that *fantastic bird of a place, two Wings without a body*, sundered by the land-mass of its greatest foe, *joined by nothing but God...*⁴⁸

3. His son. Who emerged dead from the womb with a noose about his neck. *That noose seals my fate*. Because now he *understands the cell, the throbbing walls, the smell of excrement, the drumbeat of a foul invisible heart: death's belly, an inverse womb*, dark mirror of a birthplace, its purpose is to suck him in, to draw him back and down through time, until he hangs *foetal in his own waters, with an umbilical cord hung* fatally round his neck. He will leave this place only when its mechanisms have done their work, *death's baby, travelling down the death canal*, and the noose will tighten its grip.⁴⁹

Estos tres ejemplos marcan una buena pauta del proceso metafórico-comparativo rushdiano. La imagen es vívida, y el proceso de la comparación de lo concreto a lo abstracto lleva muchas veces al realismo crudo (caso 3), a la alegoría (caso 2), o al sano humor (caso 1).

11. LA EXPERIMENTACIÓN CON EL LENGUAJE

Por último, la experimentación lingüística no es un elemento a resaltar, en el estilo de este autor, como primario dentro de sus objetivos; sin embargo, podemos observar en *Midnight's Children* y en *Shame* cómo Rushdie se permite algunas licencias:

11.1 NEOLOGISMOS

Ahondan éstos en su característica de “wit,” y se caracterizan principalmente por su ironía, provienen de una base estructural del lenguaje y forman nuevas palabras metafóricas:

1. There's an apocryphal story that Napier, after a successful campaign in what is now the south of Pakistan, sent back to England the guilty, one-word message, 'Peccavi'. *I have sinned*. I'm tempted to name my looking-glass Pakistan in honour of this bilingual (and fictional, because never really uttered) pun. Let it be *Peccavistan*.⁵⁰

2. Ectomy (from, I suppose, the Greek): a cutting out. To which medical science adds a number of prefixes: *appendectomy tonsillectomy mastectomy tubectomy vasectomy testectomy hysterectomy*. Saleem would like to donate one further item, free gratis and for nothing, to this catalogue of excisions; it is, however, a term which properly belonged to history, although medical science is, was involved: *sperectomy*: the draining-out of hope.⁵¹

11.2 LIBERTAD SINTÁCTICA

Se divide esta característica en dos apartados:

1) Enumeraciones con mucha agilidad, sin comas, libertad en la puntuación:

*My new, all-knowing memory, which encompasses most of the lives of mother father grandfather grandmother and everyone else...*⁵²

2) Unión de palabras que forman un todo semántico. Experimentación lingüística que recuerda a Joyce.

Estas palabras pueden aparecer con o sin guión de unión, son “uniones irregulares de palabras”, que caracterizan el “empleo heterodoxo del lenguaje” por Rushdie⁵³.

*a sitter-at-bedsides, an outsider admitted to our most intimate moments (birthdeathetc. ...*⁵⁴

*Isky and Dawood whispered and argued, rightleftright.*⁵⁵

*At the frontier: clouds, fainting fit, water sprinkled on face, reawakening, whereamI.*⁵⁶

11.3 DIALECTALISMOS ASIÁTICOS

El lenguaje de estas dos novelas de Rushdie está lleno de palabras tomadas del Urdu y otras lenguas de La India. Este uso de dialectalismos produce un efecto híbrido en la expresión, dando, a su vez, una nota de exotismo y misterio al lector occidental, lo que conduce, una vez más, al “alejamiento” de los planos: el histórico permanece escondido y sobresale por medio de la ironía el plano mágico-irreal-maravilloso del relato principal.

El lenguaje rushdiano consigue, así, a través de la multiplicidad formal de sus registros y variantes, una riqueza creativa que ha sido un revulsivo del mundo novelístico anglosajón, tan dado al realismo provinciano y al uso de un vocabulario tan preciso y ajustado, como limitado y falto de ímpetu innovador.

Notas

1. Salman Rushdie (1982) *Midnight's Children*. London: Picador, Pan Books, p. 211. Todos los subrayados de esta cita y de las que seguirán son míos.
2. Salman Rushdie (1984) *Shame*, London: Picador, Pan Books, pp. 262-3.
3. *Ibid.*, p. 216.
4. *Ibid.*, p. 199.
5. *Ibid.*, p. 262.
6. *Ibid.*, p. 209.
7. *Midnight's Children*, p. 426.
8. *Ibid.*, p. 304.
9. *Ibid.*, p. 305.
10. *Shame*, p. 16, y referencia a p. 275.
11. *Ibid.*, pp. 98, 103, 144, 151, y 231. Referencias al leitmotif “life is long”, que cambia y adquiere su significado según el párrafo donde se encuentre.
12. *Ibid.*, pp. 11 y 270. Elemento importante en la estructura circular de la novela. Detalle que parecía secundario.
13. *Ibid.*, pp. 50 y 286. Metáfora que puede explicar el final, un tanto ambiguo, de *Shame*.
14. *Ibid.*, pp. 41 y 279. Referencia cruzada, en sentido figurado la segunda vez.
15. *Midnight's Children*, p. 157.
16. *Ibid.*, p. 78.
17. Joaquín Marco, estudio introductorio a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1983 [5ª Ed.]) Madrid: Ed. Austral, Espasa-Calpe, pp. 24-5.
18. *Midnight's Children*, p. 21.
19. *Ibid.*, p. 194.
20. Joaquín Marco, op. cit., p. 25.
21. *Ibid.*, p. 27.
22. *Midnight's Children*, p. 304.
23. *Shame*, pp. 68 y 70.
24. *Ibid.*, p. 153.
25. Salman Rushdie, *Midnight's Children*, p. 101.
26. *Ibid.*, pp. 200-1 (djinn = espíritus).
27. *Shame*, p. 212. Comparación sutil entre Omar Shakil y Harappa; el humor es amargo e irónico.
28. *Midnight's Children*, p. 371.
29. *Ibid.*, p. 26. La comparación con *Tristram Shandy* recuerda, especialmente, la escena del mapa del tío Toby, y el juego de palabras y la asociación picaresca de ideas.
30. *Ibid.*, p. 124.
31. *Shame*, p. 105.
32. *Ibid.*, p. 96.
33. *Ibid.*, p. 239. La cita es como sigue: “From *The Suicide*, a play by the Russian writer Nikolai Erdman: ‘Only the dead can say what the living are thinking’.”
34. *Ibid.*, pp. 199, y 219, respectivamente. Las citas son, por orden: “What is the most powerful impulse of human being in the face of the night, of danger, of the unknown? –It is to run away, to avert and flee; to pretend the menace is not loping towards them in *seven-leagues boots*.” / “...the beast bursting forth to wreak its havoc on the world, and after that she knows nothing, will remember nothing, because it, the thing, is free.” (mis subrayados, como siempre).
35. *Ibid.*, pp. 246-7. Referencias a Maquiavelo y *El príncipe*: “...an irritatingly sing-song accent from what it took Raza a long time to work out were the writings of the notorious infidel and foreigner, *Niccolo Machiavelli*. (...) ‘In taking a state,’ Iskander was saying, ‘the conqueror must arrange to commit all his cruelties at once, for injuries should be

- done all together, so that being less tasted, they will give less offence.” / “Of those who have attained the position of prince by villainy,” Iskander’s voice whispered in his ear, ‘*Il Principe*’, chapter eight. You ought to read it; it’s very short.”
36. *Midnight’s Children*, p. 114.
 37. *Ibid.*, pp. 207, 421 y 437. Referencias a las simbologías de la gama de los colores “verdes”.
 38. *Shame*, p. 72. Curiosa interpretación de sensaciones y sexo.
 39. *Ibid.*, p. 170.
 40. *Ibid.*, p. 140.
 41. Salman Rushdie (1977) *Grimus*. London: Granada, Panther Books, p. 38.
 42. *Shame*, pp. 125 y 250. El número cuarenta parece sugerir las tentaciones cristianas. Es un número que se repite en cualquier período de tiempo, dando a éste irrealidad.
 43. *Shame*, p. 221.
 44. *Ibid.*, p. 253.
 45. *Midnight’s Children*, p. 357.
 46. *Ibid.*, p. 438.
 47. *Shame*, p. 143.
 48. *Ibid.*, pp. 178.
 49. *Ibid.*, p. 231.
 50. *Ibid.*, p. 88.
 51. *Midnight’s Children*, p. 437.
 52. *Ibid.*, p. 88.
 53. Fernando Galván (1984) “Los cien años de soledad de Salman Rushdie: *Shame*”, *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, abril, p. 135.
 54. *Shame*, p. 49.
 55. *Ibid.*, p. 244.
 56. *Ibid.*, p. 50.